

**JUAN DANIEL FULLAONDO
MARÍA TERESA MUÑOZ**

**HISTORIA
DE LA
ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA
ESPAÑOLA**

TOMO III

Y ORFEO DESCENDE

MOLLY EDITORIAL

© Juan Daniel Fullaondo

© María Teresa Muñoz

Prohibida la reproducción total o parcial sin la autorización de los autores.

Portada: Montaje sobre una fotografía de María Teresa Muñoz (1996).

MOLLY EDITORIAL

María Teresa Muñoz. c/ Príncipe de Vergara, 117. 28002 Madrid.

I.S.B.N.: 84-922708-0-2

Dep. Legal: M-15340-1997

Impreso en España

Fotocomposición e impresión: Tecnovic Arte Gráfico, S.L.

Antonio Pérez, 8. Tel. 562 56 43. 28002 Madrid

*a Carlos Flores,
a Bruno Zevi,
y a José María Sostres*

ÍNDICE

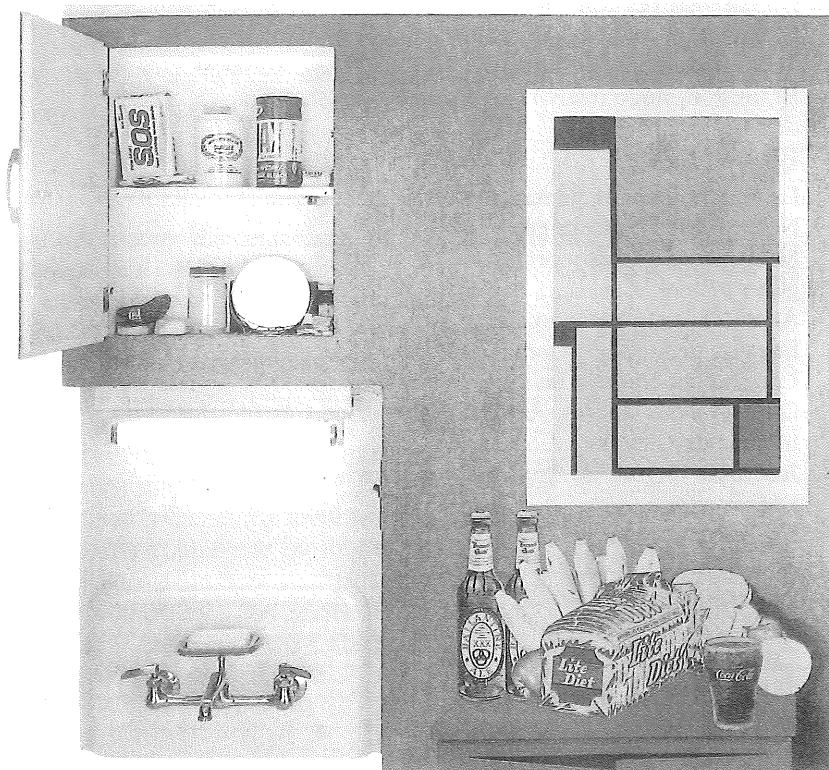
NOTA PREVIA	9
PRÓLOGO	11
PRIMERA PARTE	
Los primeros disidentes.....	19
Seguimos con los primeros disidentes	25
Otras observaciones	31
Más notas sobre la primera generación	35
José Antonio Coderch	41
Más sobre Coderch	65
Miguel Fisac	73
Una cierta, apresurada, recapitulación	93
Últimos suspiros teóricos	99
Algunos comentarios sobre los primeros episodios	105
Un largo resumen de cuestiones olvidadas	121
Alejandro de la Sota	135
Más comentarios con Sostres al fondo	157
Rafael Aburto con Asís Cabrero al fondo	169
Más notas al margen	193
SEGUNDA PARTE	
La segunda disidencia, la madurez	203
Algunas notas sobre Julio Cano Lasso	209
Más notas sobre Julio Cano	215
El problema crítico de Julio Cano Lasso	219
Sáenz de Oiza. Interpretaciones	223
El pluralismo de Sáenz de Oiza	231
¿Época orgánica?.....	237
La consagración.....	241
Siguiendo con Sáenz de Oiza	245
Corrales y Molezún.....	251
Sir José Antonio y Sir Ramón.....	255
Fondo, figura, Kafka	261
La rata y las cátedras.....	265
Team-Ten y surrealismo	269
Enigmas	275
Artistas, —ismos, teoría	281

Expresionismo ma non troppo	287
En torno a una larga conversación	293
Algunos breves comentarios ulteriores	299
El huevo, el salmón y los callos a la madrileña	305
Más notas sobre Corrales y Molezún	309
El fakir. Epílogo festivo	313

TERCERA PARTE

La tercera y cuarta generación	337
Notas sobre la tercera generación	341
Más observaciones y protagonistas de esta nueva oleada generacional.....	345
A vueltas con lo mismo.....	349
Las grandes figuras. García de Paredes	353
Las grandes figuras. Javier Carvajal	357
Otras grandes figuras. Antonio Vázquez de Castro y José Luis Íñiguez de Onzoño	361
José Luis Íñiguez de Onzoño. Nota previa	365
El encuadre	367
Un intento de esbozo	373
El encuentro.....	379
La instalación cultural	385
El enigma.....	393
Clásicos, barrocos, manieristas	399
El arquitecto	405
Exilios y retornos	409
Algunos artistas	417
Otros protagonistas. Higuera y Fernández Alba	429
Siguiendo con lo mismo	433
Rematando tristemente la faena	437
La transición y el final	443
Comentarios I	447
Comentarios II.....	455
Comentarios III	463
Algunas breves consideraciones sobre Antonio Fernández Alba ..	467
Manierismos	471
El enigma de Sáenz de Oiza. Summa Arquitectónica	483
Cataluña.....	487
Eduardo Chillida. Una situación en Roma	491
La vaca con ventana	501
La vaca y su ojo de buey.....	503

ÍNDICE ONOMÁSTICO	507
-------------------------	-----



• Tom Wesselman. Naturaleza muerta nº 20, 1962.

NOTA PREVIA

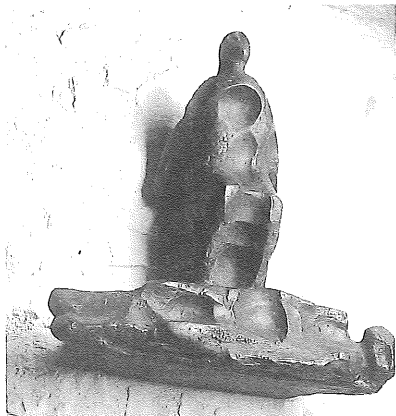
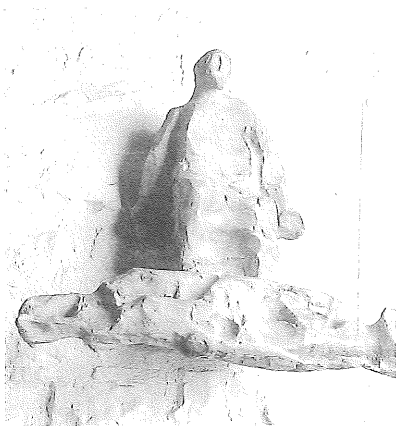
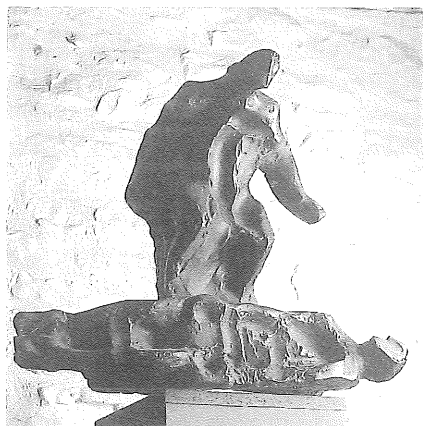
Ésta no es una colección completa, aunque pretendía serlo. De ahí el deseo de acumular más y más material, de avanzar incluso lo que habría de venir después, pero la avidez por reunir todo lo posible no era mayor que la energía en los rechazos. No, eso no.

Tratando de documentar visiones sobre la arquitectura contemporánea española, Juan Daniel Fullaondo dispuso estas conversaciones en el centro de su obra. A través de ellas, repetitivas muchas veces y hasta difíciles de seguir, emerge la vida en forma de diálogo exhaustivo, en espiral. Y para poder escribir, hay que practicar primero hablando; la conversación libera de las secuencias deductivas y clasificatorias y deja paso a la estructura más natural del lenguaje directo. El objetivo no era más que escribir lo que él había visto con sus propios ojos, reunirlo todo en una especie de archivo histórico contemporáneo, para que los tiempos futuros puedan ver lo que realmente sucedió. El resultado, demasiado diferente de lo habitual para publicarse, como demasiado trabajoso es el abrirse paso contra corriente en el mundo de lo establecido. Y, por seguro que uno se encuentre de lo que hace, la arrogante hostilidad de tantos entendidos resulta agotadora.

Los materiales que componen este trabajo están formados por todo aquello que se escapa entre las redes conceptuales al uso o ha sido demasiado despreciado para dejar tras sí algo más que un juicio apresurado. Y, ya que no se busca ninguna interpretación manifiesta, los significados deben surgir espontáneamente del montaje del propio material y recibir su poder de la evidencia.

Seguramente no puede enseñarse la buena arquitectura, pero sí la relación de la buena arquitectura con su tiempo. Un capítulo sobre un amigo o sobre un lugar querido que se conoce bien contiene más sabiduría arquitectónica que las innumerables disquisiciones sobre el porqué de la forma. Alguien dirá que parece no haber orden ni concierto; es lo primero que advierten los visitantes. Esto produce una cierta inquietud, no sólo por la abundancia, sino por la desorganización obstinadamente mantenida. Pero, si se mira atentamente, si se lee atentamente, se descubre en seguida la delicadeza, la inteligencia y la sensualidad de quien ha reunido todas estas expresiones. No importa lo que digas sobre esto, o sobre aquello otro, Juan Daniel Fullaondo, estás en lo cierto.

M.T.M.
Marzo de 1996



• Jorge Oteiza. Estudios para la piedad de Aránzazu, 1969.

PRÓLOGO

Todos los proemios son difíciles. Este de ahora, desde Gutiérrez Soto y Fisac hasta los inicios de Moneo, quizás lo sea más aún. Lo pensaba leyendo, hojeando más bien, el Catálogo de la Exposición del Equipo 57 (me avisaron unos meses antes, no sé bien quién, que contaban con mi intervención. No fue así). Las cosas se cuentan a su manera, a la manera de cada cual. En los apartados referentes a las artes plásticas, me he referido bastante a Daniel Vázquez Díaz —muy bien tratado, en 1921, por la famosa revista ULTRA. Veo, a propósito de nuevo del Equipo 57, que Agustín Ibarrola estuvo algún tiempo en su estudio. Son aspectos difíciles de ensamblar con ciertos retratos colectivos...

Hay muchas dificultades. Por ejemplo, Luis Gutiérrez Soto o Miguel Fisac. No se llevaban bien entre ellos, pero lo normal ahora es desacreditar y quedar bien con la galería. ¿Qué galería? Ya la conocemos de sobra, demasiado. Dedicamos el primer Tomo, entre otros, a Carlos Flores porque es de justicia. En éste incluimos a uno de los críticos y arquitectos más perspicaces de la época como es José María Sostres que, sin embargo y curiosamente, apenas habla (pero los menciona, por lo menos) de Gutiérrez Soto o Miguel Fisac. Viendo el mencionado Catálogo del Equipo 57, parece que el año 58, un año clave en muchos sentidos, no ha existido en su verdadera dimensión. El mismo Jorge Oteiza, más próximo a ellos, surge de una forma excesivamente lateral. Y eso que teníamos el 57 y Sao Paulo. Un poquito, no demasiado, por si acaso, de Pablo Palazuelo, y nada más.

Pero me distraigo. Hemos hablado de José María Sostres. Tengo que hacer una salvedad. En el hermoso libro recopilatorio de Quetglas, parece que el mismo clarividente Sostres, entre muchas penetrantes intuiciones, cae en la eterna falacia del GATECPAC fundado, según nos dice, el año delirante 1928, al final de la Dictadura de Primo de Rivera. Viene a decir que el nombre del GATEPAC, más generalizador, se adopta por motivo de su difusión nacional. El problema es grave si pensamos, por ejemplo, en García Mercadal. Según ese razonamiento se podría argumentar que el GATEPAC se generó en el Grupo Centro, en Madrid y luego, por motivos de difusión nacional, se extendió hacia Cataluña. O que se organizó en San Sebastián con Aizpurúa (por cierto, retrasa un año el proyecto del Club Náutico). Mercadal y la revista AC, cualesquiera que sean sus respectivos méritos, constituyen una pesada losa (pese a ser más bien pequeño de estatura) para estas argumentaciones. García Mercadal, como dijimos anteriormente, me parece un arquitecto muy irregular, inferior a José Luis Sert, y a otros, pero lo hizo antes, como se encargaron de explicar en la propia revista AC. No quiero seguir con este tema, que embruma las cosas, pero me extraña que un personaje tan clarividente como Sostres caiga en esos disparates. Ahí Carlos Flores es, como casi siempre, más ecuánime. ¿Quién le había inducido a Sostres a caer en estos pielágos? A Cataluña, tan decisiva en el discurrir de la arquitectura (basta pensar en Gaudí, el talento máximo) no le hacen falta estos equilibrios disparatados.

Lo mismo ocurre con el problema de Gutiérrez Soto. Don Luis no tiene ahora buena prensa (entono el mea culpa por la parte que me corresponde), básicamente por desconocimiento de su obra. Hay varios Gutiérrez Soto, no uno solo. Personas que se ríen ante el Ministerio del Aire, luego se extasían ante la Universidad Laboral de Gijón y otros aparatosos horrores. Habría que meditar. Reitero que hay varios Gutiérrez Soto, el Deco, el nacionalista-retro y, digamos, es difícil sintetizarlo en una fórmula simple, el gran realista. Probablemente es el hombre que ha hecho “más ciudad” de Madrid. Fernando Higueras lo vio muy pronto. ¡La de veces que he discutido tontamente con él! Le llamaba el “coloso Gutiérrez” y, bromas aparte, tenía razón. En sus mejores momentos, Fernando ha tenido razón en casi todo. Pero Luis Gutiérrez Soto sólo ocupa, en el mejor de los casos, un lugar muy lateral en la historiografía. Son cosas que ocurren.

El caso de Miguel Fisac es distinto, con la comunidad de ese disparatado alejamiento. Que se miren las fechas de las obras y se comprobará que Fisac fue quizás el arquitecto más avanzado de su época, tan temprana. Y

de varias épocas, por cierto. Con ese común denominador, la falta de prensa. Me vuelvo a preguntar lo de siempre, ahora que se nos ha ido, casi de vacío, el mejor de todos, Ramón Molezún. ¿A qué se espera para aceptar la importancia de Fisac? Parece que son otras cosas las que importan.

Algunos quizás hablen de su falta de reconocimiento internacional. Bueno. Tendremos que volver a José María Sostres. En un par de breves artículos, después de señalar que la generación de Wright se inicia en Mackmurdo y que más que seguir a Sullivan, prosigue las huellas de Richardson, citando que su divulgación en Europa se debe a Berlage y sobre todo a Mies (también habla del artículo que Moravia dedica el 54 a Gaudí, o de que los bancos del Parque Güell son la pintura abstracta más grande del mundo), se detiene en Itinerarios de Arquitectura, el 59, en la arquitectura escandinava. Tras los consabidos Aalto, Jacobsen, Eliel Saarinen, Utzon, Asplund o Markelius, enumera otros nombres. Por ejemplo, sin atender a sus naciones de origen: Lars Sonk, Frosterus, Gesellius, Lindger, Korsmo, Cedercuentz, Helge Railo, Siren, Einari Teragvirta, Olli Kestila, Pekka Pitkane, Osmo Sipari, Eero Erikainen, Hytonem, Lukonen, Huttunen, etc. Seguro que me olvido algunos. ¿Suenan a la mayoría muchos de estos nombres? (Salvador Pérez Arroyo aparte quien, en uno de sus últimos artículos que tuvo la gentileza de dedicarme, daba realmente a los expertos oficiales un repaso de pronóstico. Curiosamente, en esta lista de Sostres falta el joven Reima Pietilä. Entre otros).

Lo dicho. Hemos carecido, además de muchas cosas, de un Berlage, de un Sostres de trayectoria más dilatada. Y así nos va. Es que ni idea, aparte de las cuatro aleluyas de ciego para los amigos del alma.

Como luego explicaremos algo más en detalle, uno de los puntos clave para conocer el pensamiento de Sostres viene dado por su amplio artículo para el Espasa, un poco anterior a la obra de Carlos Flores. Resulta curioso comprobar, al cabo del tiempo, cómo Sostres acierta con la mayoría de los nombres tan tempranamente citados. No se trata solamente de Ramón Molezún como “divulgador de las ideas wrightianas”, sino de sus breves referencias, curiosas, a Gutiérrez Soto y Miguel Fisac. También surgen desde Madrid los nombres de Carlos de Miguel, José A. Domínguez, Ricardo Magdalena y el ingeniero Fernández Casado. En otro contexto, también aparecen Iñiguez de Onzoño, Leoz, Martitegui Susunaga (por cierto, también aficionado a la cerámica y gran colaborador de Durán Lóriga, en los tempranos tiempos de Temas de Arquitectura), Pablo Pintado, Ruiz Hervás y Antonio Vázquez de Castro.

Desde su Cataluña la lista es mas amplia, Mitjans, inevitablemente Coderch y Valls, Oriol Bohigas y Martorell ("señalando una evolución definitiva hacia la modernidad"), Moragas, etc. Curiosa también la referencia, habitualmente omitida, al catalán Grupo R, en 1953, con Coderch, Oriol, Joaquín Gili, Martorell, Moragas, Pratmanjó, Valls y el propio Sostres. En otros ámbitos se habla de Soteras, García Barbón, Goicoechea y Jaime Vega en Palma de Mallorca, Barba Corsini,... Volviendo a Madrid, surgen Javier Carvajal, García de Castro y José Antonio Corrales. (Aunque Carvajal era por lo menos medio catalán, por si faltaba algo, Oriol Bohigas me dijo que fue compañero suyo de pupitre en el bachillerato...).

La lista, penetrante, no deja de ofrecer algunos interrogantes. Uno, por ejemplo, el de la obsesión en la creación de grupos como el famoso (otro-*ra*) grupo R. (Por cierto, me asalta la duda de si Javier Carvajal pertenecía a él). Los grupos, Dau al Set, El Paso, El Parpalló, el mencionado Equipo 57, proliferaban como las setas. Otro son las omisiones, por lo menos en primera lectura. Están Fisac, Gutiérrez Soto, Molezún, etc. pero no aparecen Sáenz de Oiza ni Alejandro de la Sota y tampoco Cabrero o Aburto. Ni Eugenio Aguinaga. ¿Por qué? En este sentido, quizás Carlos Flores fuera más ecuánime. Intentamos también serlo nosotros. En el siguiente suplemento, el de 1957, sí aparecían Sota, García de Paredes, y otros nombres catalanes. Pero lo que resulta curioso es que no surgieran antes. No es un problema de edad. Casi todos ellos se graduaron antes que los citados. Este es uno de los escasos momentos en que le falló el instinto a José María Sostres.

Todas estas precisiones confirman la opinión del propio Sostres de que "el perfil histórico a lo largo del presente siglo puede decirse que apenas ha sido esbozado". Y estamos hablando de los mejores, no de los mequetrefes de siempre. Intentar delinear, en medio de este páramo, un bosquejo razonablemente completo, resulta imposible. Se dirá que nos estamos curando en salud y quizás tengan razón. Pero, por ejemplo, que José María Sostres (no Carlos Flores) ignore el 56 —la edición es del 60— a Sota (uno de los nombres de mayor prestigio actualmente) o a Sáenz de Oiza hace que, aunque en el error, nos sintamos en buena compañía ante lo inevitable.

Penetrante asimismo su observación de que los bancos del Parque Güell constituyen el cuadro abstracto más largo del mundo. A ver si algunos no montan en cólera citando, nadie sabe a cuenta de qué, a Horkheimer cuando intentemos trazar un somero recorrido por las artes plásticas o el constante recordatorio a Eduardo Chillida o Jorge Oteiza.

Resulta curiosa esa polarización, entonces, entre Madrid y Barcelona. Sostres viene a decir que el modernismo vasco surge en función de la actuación de Gaudí en Comillas. Personalmente la explicación me parece insuficiente. La verdad es que, no se sabe bien por qué, gran parte de los futuros arquitectos, por lo menos bilbaínos, solían hacer la carrera en Barcelona (algunos hacían Exactas en Zaragoza). No hacía falta ir a Comillas. Ahora las cosas han cambiado bastante con las nuevas Escuelas, publicaciones, etc. (A propósito de las Escuelas, conviene recordar que siempre han existido problemas. González Amézqueta, en su excelente estudio sobre Palacios, recuerda que éste y Anasagasti se presentaron a una oposición que, asombrosamente, se declaró desierta. Y Palacios ya lo dejó para siempre).

El espacio dedicado a cada uno de los protagonistas no quiere decir nada en cuanto a la preeminencia de sus talentos. La verdad es que he escrito demasiado y me cansa tener que repetirme. Eso justifica el gran laconismo sobre Alejandro de la Sota o Rafael Aburto, Asís Cabrero... La vida es una continua opción. O las aportaciones inusuales como lo es la de Julio Lafuente, o la vaca de la Casa de Campo, etc. El final, como casi siempre, deviene apresurado. Corresponderá a otro libro. Como se dice en las conversaciones, Juan Navarro Baldeweg, Francisco Fernández Longoria (que sembró el pánico con su magnífica propuesta para el teatro de la Ópera), etc. requieren un tratamiento singularizado.

Y los catalanes (y las catalanas), Doménech, Roser Amadó, Solá Morales, Tusquets, Clotet, Piñón, Viaplana, Miralles... También es significativo, en ese orden de ideas, la temprana adscripción, en relación con Madrid, de la mujer al quehacer arquitectónico. Pero de esto habrá tiempo de hablar en otro lugar. Doménech, un hombre inteligente, editó un libro que quería ser una especie de continuación del de Carlos Flores. La verdad es que no lo veo yo así. Estuve en la presentación del mismo y me sentí bastante estupefacto. Más tarde, en las inagotables veladas posteriores, hablamos del carlismo de Antonio Gaudí como justificación de las actuales resistencias ante él, de la simetría con su bisabuelo, Doménech y Montaner... Más o menos me dijo que, probablemente, tenía razón. Pero son temas muy delicados. Aquí quedan esbozados. ¿Para qué más?

Otra cosa significativa es el desplazamiento del énfasis de Madrid hacia Barcelona. Hablamos algo en las conversaciones de eso. En medio de este continuo pulso, el acento predominante ha correspondido, como sabe-

mos, unas veces a Madrid y otras a Barcelona. Doménech, Clotet, Tusquets, etc. corresponden a una época de transición, muy heredera del pensamiento de Bohigas. Oriol ha dedicado la lección magistral de apertura de curso en la Escuela de Madrid, entre el escándalo de muchos (que incluso abandonaron el local), a algo de esto.

Pero la verdad es que, en gran parte, Bohigas es el responsable de que ahora el énfasis vuelva a Barcelona, después del breve intento, inteligente como todos los suyos, de la "posible Escuela de Barcelona". Los momentos del grupo R ya habían pasado. Ahora son los de Miralles, Bach y Mora, Quetglas... De todo eso sabe más María Teresa que yo. Ya hablaremos sobre ello, en su momento.

Otro tema. Hace unos días, con motivo del fallecimiento de Ramón Vazquez Molezún que era gallego, como muchos otros de los grandes, di unas clases en la Escuela de Arquitectura. Allí mismo surgió una idea curiosa. ¿Por qué ese silencio sobre Molezún? Barcelona y Madrid han sido, en ese sentido, muy diversos. En Barcelona han contado con Doménech y Montaner, Cerdá, luego José Luis Sert, más tarde la figura clave de Oriol Bohigas, ahora Quetglas, etc. No los enumero a todos. Estoy hablando en el plano teórico, por llamarlo así.

El panorama de Madrid es muy distinto. Nadie medianamente sensato puede intentar el parangón entre Doménech y Lampérez o Torres Balbás... Con el paso del tiempo la correspondencia imposible, pero eficaz, se establece entre Oriol Bohigas y Carlos de Miguel. De Miguel, el mejor director de la revista *Arquitectura* (antes *Revista Nacional de Arquitectura*), intentó una aventura imposible: generar, aquí en la capital, un substrato similar al de Barcelona, tan bien conducido por Bohigas. Luego ya, ni siquiera tuvimos eso. Colaboró mucho con José Luis Pico, de mi generación, muy aficionado al fútbol, que tenía cosas extrañas. Por ejemplo, fue muy sonada la exposición de diseño finlandés (tampoco se habla de ello), con cosas de Timo Sarpaneva y Tapio Wirkkala, a los que familiarmente llamaba, Tapio y Timo. José Luis Pico hubiera podido continuar la andadura de Carlos. No lo hizo, por desgracia. La alternativa representada por Carlos Flores también se quebró. Otra hecatombe.

Pero nada de esto era comparable al caso de Barcelona con Oriol. ¿Por qué? Y vuelvo a la clase de la Escuela. Hace años, Bruno Zevi se refería a un invariante de la arquitectura italiana, como presidida por el miedo. Esto

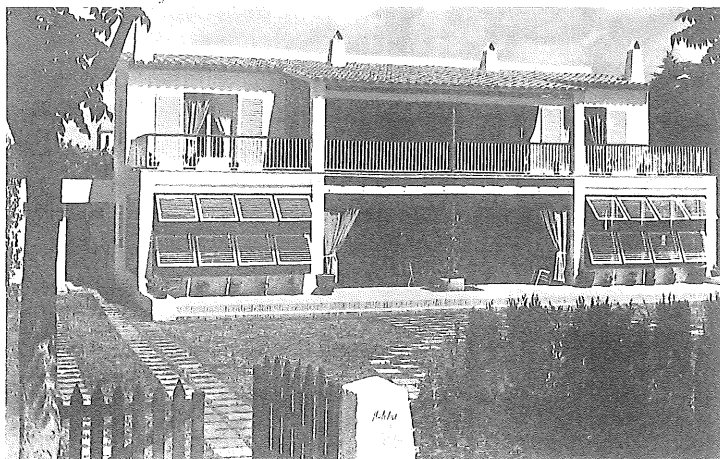
no es directamente extrapolable al caso madrileño, pero yo hablaría en este caso de la extraña reacción ante la muerte de Ramón V. Molezún. Viene como anillo al dedo, es la de un cierto "sentimiento de inferioridad arquitectónico" de la arquitectura española, y más concretamente madrileña. Muchas de las cosas que estamos narrando, desde Gaudí hasta Molezún, resultan ininterpretables fuera de esta angustiosa, opresiva, situación. Hablaba de ello con Salvador Pérez Arroyo en su casa de El Escorial (por cierto, tiene unos perros casi tan gigantescos como los de Chillida. Conviene tener cuidado. Los tiene también pequeños que actúan de despertadores, los que dan la alarma).

Y ese sentimiento de inferioridad, tan determinante, no lo hallamos en otras áreas, ni en Chillida, ni en Tapies, ni en Oteiza... Sin este dato es muy difícil comprender las distorsiones de nuestra historia. Una verdadera desgracia. No intento elevar ningún canto al "chauvinismo", pero sí nos convendría aprender un poco de los franceses. ¡Menudo Tour que, por si acaso, le han organizado a Induráin! A ver si ocurría lo mismo con Anquetil, el Niño de Oro, y todas esas cosas. Pero aquí muere Ramón, y es como si no hubiera pasado casi nada. Giedion omite el nombre de Gaudí de su memorable libro y todos a callar, para que nos saque las castañas del fuego un italiano (Zevi). En verdad que no resulta fácil, en esta situación, intentar escribir sobre nosotros.



• Eugenio Aguinaga. Sanatorio Antituberculoso "Santa Marina", Bilbao, 1942.

• • • PRIMERA PARTE



• José Antonio Coderch. Casa Garriga-Nogués, Sitges, 1947.

LOS PRIMEROS DISIDENTES

MTM. *Carlos Flores cierra su libro con el capítulo denominado “Las generaciones de posguerra. Situación actual”.*

JDF. Efectivamente. Por desgracia, es un capítulo excesivamente apresurado. Da la impresión de que el texto se acelera, quizás urgido por exigencias editoriales, de finalizar de una vez. También es una lástima que no haya continuado ampliando y matizando las primeras intuiciones. De todas formas, como casi siempre en Carlos Flores, hay muchas cosas interesantes.

MTM. *Veamos algunas.*

JDF. Por ejemplo, nos dice:

“De 1941 a 1944 salen de las Escuelas de Arquitectura: Cabrero (n. 1912), Valls (n. 1912), Aburto (n. 1913), Coderch (n. 1913), Fisac (n. 1913), de la Sota (n. 1913), Moragas (n. 1913), Fernández del Amo (n. 1914), Sostres (n. 1915), entre otros. Estos arquitectos, que representan el primer frente de rebeldía de la posguerra ante la postura infecunda adoptada por la mayoría de los compañeros de más edad, han nacido entre 1912 y 1915. En el año en que se funda el GATEPAC, 1930, su edad oscila entre los quince y los dieciocho años y al comienzo de la guerra cuentan de veintuno a veinticuatro”.

MTM. *Ésta sería la primera oleada. Y acertó con los nombres.*

JDF. Y, de alguna forma, contradice algunas de sus tesis anteriores. Frente a los tres o cuatro exilados oficiales, Candela, Sert, o el dudoso Bonet, ahora aparecen unos diez ejemplos más valiosos, tres veces más, graduados entre el 41 y el 43. Parece que la cosa no estaba tan clara como se nos pinta. De todas formas, falta alguno, sobre el que luego hablaremos.

MTM. *Pero los problemas subsistían.*

JDF. Él mismo se encarga de señalarlos. Por ejemplo:

“Es un hecho aclaratorio acerca de esta mentalidad la Sesión de Crítica de Arquitectura que se celebró en Madrid en el mes de junio de 1953. Durante la misma —en la que fue sacado a debate el problema de las formas actuales— el ponente, tras un elogio a la obra de arquitectos tan distanciados cualitativamente como Gaudí, Bellido, Juan Moya, Palacios, Doménech, López Otero, Fernández Quintanilla, Zuazo, Anasagasti y Muguruza, añadió: “He pretendido demostrar que a partir de finales de siglo hasta ahora este grupo destacado sigue una línea ascensional que creo se nos queda estos años un poco estancada y quizá con grave peligro de desaparecer, como para indicar la tendencia de las nuevas generaciones de arquitectos por volver a prestar un excesivo interés a todo lo exterior con desconocimiento o desvío de todo lo que antecede”. Terminando sus intervenciones con esta rotunda afirmación: “A mi parecer tenemos que seguir con la línea de la tradición, porque la de ahora es una arquitectura muy de momento; vamos a una arquitectura que es flor de un día y nos quedaremos otra vez, como nos descuidemos, sin arquitectura”. Tal opinión parece más desatinada si se tiene en cuenta cuál ha sido el sentido que durante casi medio siglo se ha venido adjudicando en España a la palabra ‘tradición’ ”.

MTM. *¿Quién era el ponente?*

JDF. Flores, probablemente por prudencia, no lo dice en el texto, pero creo que son palabras del inefable y viejo conocido Juan de Zavala. Genio y figura. Hay que pensar en las fechas, 1953, ya sólo siete años antes que la edición del propio libro de Flores.

MTM. *También hace referencia a las revistas extranjeras de arquitectura.*

JDF. En aquellos años yo comenzaba mis primeros años de carrera. Y, efectivamente, había problemas. Pero yo lo veo de otra manera que Carlos. Tenía bastante éxito l'Architecture d'Aujourd'hui pero, por ejemplo, la revista de Zevi estaba algo así como vetada en la biblioteca de la Escuela. Es de lo más extraño. Lo que, en cierta forma, explica el manto de silencio extendido sobre el propio Wright en España.

MTM. *Es curioso que el, en mi opinión, mejor edificio español de la época sea parcialmente wrightiano. Pero lo más incomprensible es que surgiera dentro de un clima general que desconocía al maestro de Taliesin.*

JDF. ¿A cuál te refieres?

MTM. *A Torres Blancas, obviamente.*

JDF. Bueno... Pero, aun en el caso de que tuvieras razón, ni siquiera eso fue suficiente. Se dijeron otras idioteces de la época, distintas de las anteriores, "arquitectura de autor", "camarilla estético-huartina", "que había llegado cinco años tarde"... Las majaderías eternas de los pequeños, rencorosos y, en definitiva, estúpidos, muy estúpidos.

MTM. *Bien. Esos nombres que señalas son lo que se podría denominar la primera generación, desde Sota y Coderch hasta Aburto. Es curioso cómo los catalanes, de una u otra forma, han estado siempre presentes. Coderch, como figura máxima, entre ellos.*

JDF. Aunque hay alguna ausencia, como antes te decía (al menos en el texto), que sí enlaza con el GATEPAC.

MTM. ¿A quién te refieres?

JDF. A Eugenio Aguinaga, primo de José Manuel Aizpurúa y, de alguna forma, durante cierto momento, su continuador. Aguinaga, con el Sanatorio de Santa Marina en Bilbao, plantea uno de los hitos del momento, una especie de Paimio bilbaíno. Se instaló en la Villa y más tarde siguió una trayectoria de otro orden, más complicada, como una suerte de Gutiérrez Soto local (en Bilbao, sobre todo), de gran altura. Me parece que era un hombre algo mayor que los citados por Carlos Flores. Y muy amigo de Carlos de Miguel. No sé si coincidieron en la

carrera. Aunque Aguinaga, como ya vimos, se podría encuadrar en la generación del 36.

MTM. *Pero Carlos de Miguel parecía de más edad...*

JDF. Creo que sí. Otro del 36. Pero Carlos hizo dos carreras. Él se encontraba, es lógico, muy orgulloso de ello. Primero la de ingeniero, luego la de arquitectura. Quizás eso explique estas diferencias cronológicas.

MTM. *Flores habla de las carencias materiales, hierro, etc., como determinantes de algunas soluciones de posguerra.*

JDF. En ese terreno se citan los nombres de Moya Blanco y especialmente de Asís Cabrero (por cierto, su padre aparece efigiado en el famoso lienzo de Solana, sobre la tertulia de Pombo) como determinados por el uso casi exclusivo de técnicas del ladrillo. Cabrero es otro de los nombres de interés, un poco con una vertiente iluminista, grandes prismas, cubos, que caracterizan gran parte de su obra. Rafael Aburto, con quien colaboró mucho, tenía otro espíritu, más surrealista. Ambos eran excelentes pintores, lo que se percibe más claramente en la obra de Aburto que en la de Cabrero.

MTM. *Iluminismo, surrealismo... Parece que llevas el agua a no sé qué molino.*

JDF. Es inevitable. Lo que me extraña son los ejemplos con que ilustra Carlos Flores su tesis. Faltan los arrebatados ademanes iniciales de Moya o su brillante propuesta para el Faro de Colón, como el Edificio Sindical de Cabrero y Aburto, de nuevo una elaboración del cubo (más del primero que del segundo, también se presentó otra buena propuesta de Coderch), como el famoso y polémico Monumento a la Contrarreforma (más de Aburto que de Cabrero). Hace unos años un, entonces, jovencito se reía mucho de ese monumento. Me pregunto si conocía, realmente, el significado cultural de la Contrarreforma. En cambio, los ejemplos que propone Carlos Flores, como la Residencia en San Rafael, del mismo Cabrero, se me antojan bastante afónicos. Vázquez de Castro suele referirse a algunas recientes propuestas de Ungers como muy relacionadas con el viejo espíritu de Cabrero.

MTM. *Luego se habla sobre la V Asamblea Nacional de Arquitectura, con el espaldarazo que dan a José Antonio Coderch, Ponti y Sartoris.*

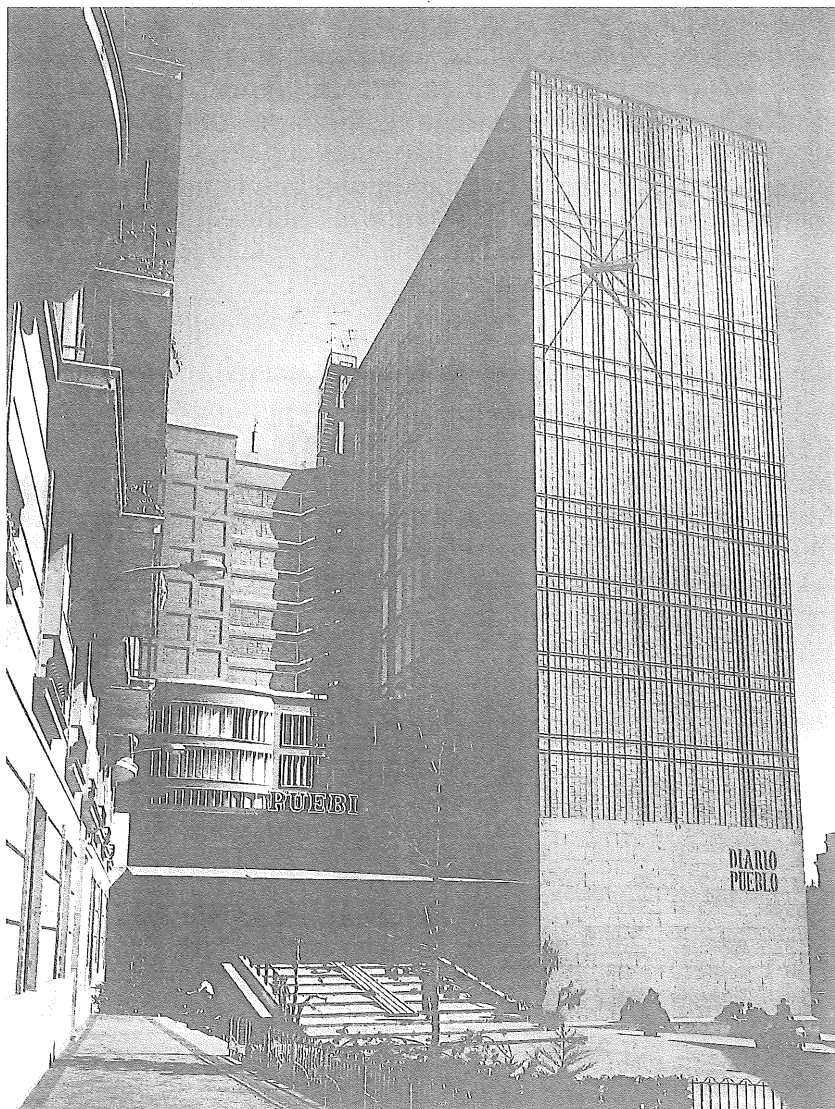
JDF. Sí, con la casa Garriga-Nogués. Palabra de honor que nunca he entendido bien esa situación. Había cosas mucho más interesantes. Y Coderch y Valls superaron luego ampliamente esa modestísima cota. Pero las cosas son como son y Coderch pasó a ocupar durante largo tiempo, muchas veces merecidamente, el primer lugar español en el ranking, quizás a partir de su obra más insignificante. La verdad es que como intérpretes, tampoco Ponti y Sartoris eran gran cosa.

MTM. *Quizás fuera por su modestia, su rigor, una cosa que ahora se valora tanto.*

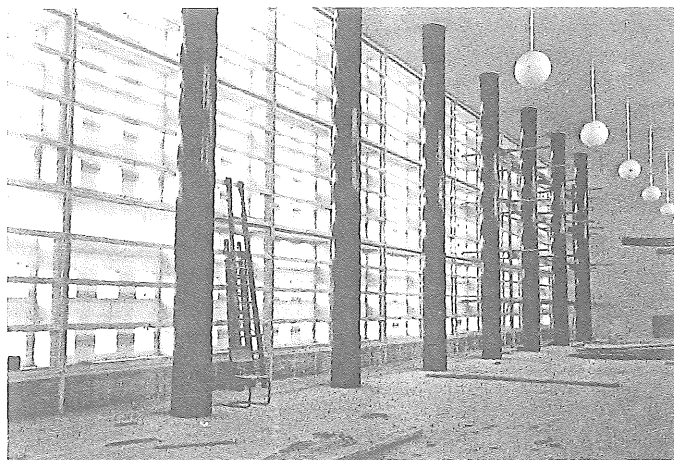
JDF. Ya. Recuerdo lo que decía Vargas Villa “Un estupendo D’Annunzio para negros” (y volvemos a recurrir a d’Ors) que “el deseo de todo el mundo es debilitar a quien puede hacer algo. Así le dirán que sea bondadoso para poder vivir a costa de su bondad; que sea modesto para que no les haga sombra; que cultive sus virtudes... etc.” Eso es bastante cierto, entonces y ahora. Lo terrible es cómo cae la gente en esa trampa tan elemental, por otra parte.

MTM. *Creo que tienes bastante razón. Por desgracia. ¿Lo dejamos por hoy?*

JDF. Muy bien. De hecho, la generación del 36, la de la disidencia, etc. se solapan constantemente. Es difícil precisar la diferencia. De hecho Carlos Flores se refiere, con insistencia, a la “segunda generación de posguerra” para diferenciarla de la que hemos examinado anteriormente.



• Rafael Aburto. Edificio "Pueblo", Madrid, 1959.



• Adalberto Libera. Edificio postal en el Aventino, Roma, 1933-34.

SEGUIMOS CON LOS PRIMEROS DISIDENTES

MTM. *Es curioso que el análisis de Carlos Flores continúe luego hablando de los galardones internacionales que España comienza a conseguir tras el movimiento de Ponti y Sartoris.*

JDF. Sí. Luego sigue hablando de nombres que, de hecho, no pertenecen ya a esa primera generación.

MTM. *Merece la pena reseñar aquí la cita:*

“Estos premios, logrados en competencia con arquitectos de todos los países, son los siguientes:

- 1951. Gran Premio IX Triennale de Milán, Coderch y Valls.*
- 1954. Gran Premio X Triennale de Milán, Molezún.*
- 1954. Medalla de Oro en la Exposición de Arquitectura Religiosa de Viena, Miguel Fisac.*
- 1957. Premio Reynolds para incrementar el empleo del aluminio en la arquitectura, Ortiz Echagüe, Barbero Rebolledo, La Joya.*
- 1957. Primer Premio XI Triennale de Milán, Carvajal y García de Paredes.*
- 1958. Medalla de Oro al Pabellón de España en la Feria Internacional de Bruselas, Corrales y Molezún.*

Se advierte en esta relación que, junto a los nombres de arquitectos pertenecientes a la primera generación de posguerra, aparecen otros sin mencionar aún a lo largo de estas notas. Son todos ellos arquitectos jóvenes, hombres que salieron en fecha reciente de las aulas y cuya formación incluye ya una idea más completa sobre la arquitectura que se hace en el mundo y el papel que España juega en relación con ella. Bohigas, Carvajal, Corrales, Correa, Cubillo, García de Paredes, La Hoz, Martorell, Milá, Molezún, Ortiz Echagüe, Romany, Sáenz de Oiza, Sierra, etc. etc., se encuentran entre los arquitectos más representativos de la década 1946-1956, todos los cuales van a constituir la segunda generación de posguerra, generación perfectamente diferenciada de la anterior, con características propias. Tras de éstos vendrá, en una ordenación cronológica, la que hay que considerar como "última generación" hasta el presente, constituida por arquitectos que apenas rebasan la treintena y entre los cuales existe ya quien tiene obra importante realizada.

La segunda generación de posguerra consolida el avance iniciado por la primera y se caracteriza por rasgos e inquietudes que en la primera apenas si se habían visto apuntados.

En primer lugar se inicia con ella una generalización del trabajo en equipo, práctica que hasta ese momento no había tenido lugar en España más que de un modo excepcional y esporádico. Algunos arquitectos importantes de principios de siglo habíanse visto ya asistidos en su trabajo por compañeros más jóvenes o menos afortunados en el desarrollo de su actividad profesional. El caso de Palacios y Otamendi, en cuyo estudio trabajaron simultáneamente hasta tres arquitectos ayudantes, es una prueba. Pero es indudable que a estas "colaboraciones" no puede considerárselas en rigor como "trabajo en equipo". Cuando, entre nosotros, intervenían dos o más arquitectos en un mismo proyecto era lo casual o bien que el arquitecto-jefe fuera el verdadero creador y los otros poco más que delineantes distinguidos, o bien que el arquitecto jefe se desentendiese prácticamente del proyecto y se rodeara de compañeros que ejecutaran en solitario la labor.

Corriendo el tiempo, con la generación de 1925, se ofrecerán ya versiones de una auténtica colaboración. Bergamín y Blanco Soler, Arniches y Domínguez, eran equipos que efectuaban realmente un trabajo conjunto.

También el GATEPAC, con Sert y Torres Clavé, Aizpurúa y Labayen, y sobre todo considerado, en su conjunto, como un amplio equipo, llega a organizar un verdadero trabajo en colaboración.

Pese a todo, los casos señalados no serán más que excepciones meritorias durante aquellos años que precedieron a la guerra española.

Con la segunda generación de posguerra este hecho del trabajo en equipo adquiere amplias proporciones”.

JDF. Aunque falten algunos nombres, la propuesta es válida. De todas formas, yo dividiría el conjunto de estos nombres en cuatro o cinco apartados algo distintos, aunque no todos correspondan a este período.

MTM. Bueno, esto puede justificarse más que en sí mismo, como comentario al libro de Carlos Flores. ¿Cuáles serían esos grupos?

JDF. Hablo de los nombres que estudian la carrera en los años cuarenta y cincuenta.

- a) La inicial, la del 36, ampliamente entendida, a la que ya nos hemos referido.
- b) La primera oleada, la de Sota y Coderch, ya está reseñada.
- c) Luego vendría la segunda, graduada entre 1946 y 1947, con Sáenz de Oiza, Laorga, Molezún, Corrales, Julio Cano Lasso, quizás José Romany...
- d) La tercera es un poquito posterior, Carvajal, García de Paredes, Vázquez de Castro, Íñiguez de Onzoño, Rafael Leoz, Manuel Barbero, López Zanón, Correa, Milá, Oriol Bohigas, Martorell... Hay otros nombres.
- e) Hay una cuarta, donde se inscribe el propio Carlos Flores, con Eduardo Mangada, Carlos Ferrán, López Candeira, Miguel Oriol, Peña Ganchegui.
- f) Por último, otra de aliento inicial más orgánico, en la que me incluyo, con Fernando Higuera, Antonio Miró, Antonio Fernández Alba, Francisco de Inza, Rafael Moneo. También aquí faltan muchos nombres.

MTM. Esta clasificación se presta a debate.

JDF. Es cierto. Eso mismo ocurre con todas las clasificaciones. Se pueden hacer otras perfectamente diversas. En muchos casos, de todos conocidos, por el continuo trasvase de unos nombres de un aliento creador a otro. Luego también surge el problema de los nombres sin homolo-

gar debidamente, grandes profesionales silenciados críticamente, nadie sabe bien por qué, como Moreno Barberá, Eleuterio Población Knappe o Rafael de Lahoz. Ya hemos hablado del caso aparentemente extraño de Eugenio Aguinaga, como también de figuras de más edad como Pedro Bidagor, responsable de gran parte de la fisonomía de Madrid en mucha mayor medida de lo que se piensa. Estos son hombres de la generación del 36. No se les puede eliminar así como así haciendo pensar que todo se origina a partir de Coderch, por ejemplo.

MTM. *De nuevo estamos rondando peligrosamente esa diferenciación de Tafuri y Dal Co en su Historia entre Arquitectura Nacional y Arquitectura del Régimen.*

JDF. Bueno... Lo malo es que lo mismo podríamos decir de la URSS, por ejemplo, e incluso de la II República, especialmente si, enésimamente, pensamos en los Nuevos Ministerios. ¿En dónde encuadramos el espléndido edificio de Cabrero y Aburto de la Obra Sindical? ¿Iluminismo o del Régimen? ¿O ambas cosas a la vez? Cuando Mariano Garrigues y su colaborador americano realizan la espléndida Embajada americana ¿En dónde encaja? ¿Neo-racional o del Neorégimen? Los complejos de culpabilidad italianos no son inmediatamente transportables aquí. O el caso del inicial Fisac, tan buen arquitecto siempre. Fisac, como Cabrero, conocía de sobra la arquitectura italiana del momento, pero su lectura crítica es más difícil de lo que parece. Que comparen los alrededores proyectados por Fisac en el conjunto cercano al Ramiro de Maeztu con la casa Garriga Nogués y se comprenderán mejor las alegrías de Ponti y Sartoris. Pero aquí somos muy aficionados a negar la evidencia.

MTM. *Ahora se habla mucho de las corralas.*

JDF. Así es. El paletismo enquistado es otro invariante. Creo que ya hemos hablado de ello recordando a Galdós y Fortunata y Jacinta. González Ruano se refiere a ellas en términos muy duros:

“Todavía quedaban en muchos barrios lo que se llamaba “corralas”, unas casas laberínticas, como colmenas muy pobres y de horrible olor, donde la gente vivía hacinada y peor que en pocilgas. Las viviendas daban todas a unos corredores asomados a un patio general en el que se colgaban toda

clase de ropas y donde los vecinos tiraban las inmundicias, que allí se quedaban sin que nadie las recogiera. En estas “corralas” nacían y morían gentes que no eran en la sociedad ni siquiera un número. Con frecuencia aparecía un hombre o una mujer cosido a navajazos y nunca se descubría nada porque no había tampoco preocupación por ello”.

MTM. *Hay otras formas de evocar esas situaciones. Manzanas de doble anillo, los Hofe, etc.*

JDF. Desde luego. Pero el palétismo, incluso terminológico, se acaba imponiendo. Con lo de Fortunata y Jacinta, recordaba el comentario de Hauser sobre Brueghel y el manierismo. Venía a decir que no era un arte para el gusto de los campesinos. Lo que les subyuga a éstos es el escapar de sus condiciones penosas, no verlas retratadas. Quien disfruta con esas visiones son precisamente los aristócratas, los que están lejos de ello. Aquí se unen ambas cosas, el catetismo y la añoranza aristo-burocrática y ¡vengan corralas hermosas! Y de Miguel Fisac, por ejemplo, evolucionando desde Italia hasta Asplund, o sus últimos y tan personales gambitos constructivos, nada de nada. El peso de la España negra es terrible.

MTM. *También pueden leerse desde una perspectiva pre-pop, como lo hace Denise Scott-Brown, cuando se refiere a esos terribles telefilms americanos con sus increíbles familias, que parece que le gustan mucho.*

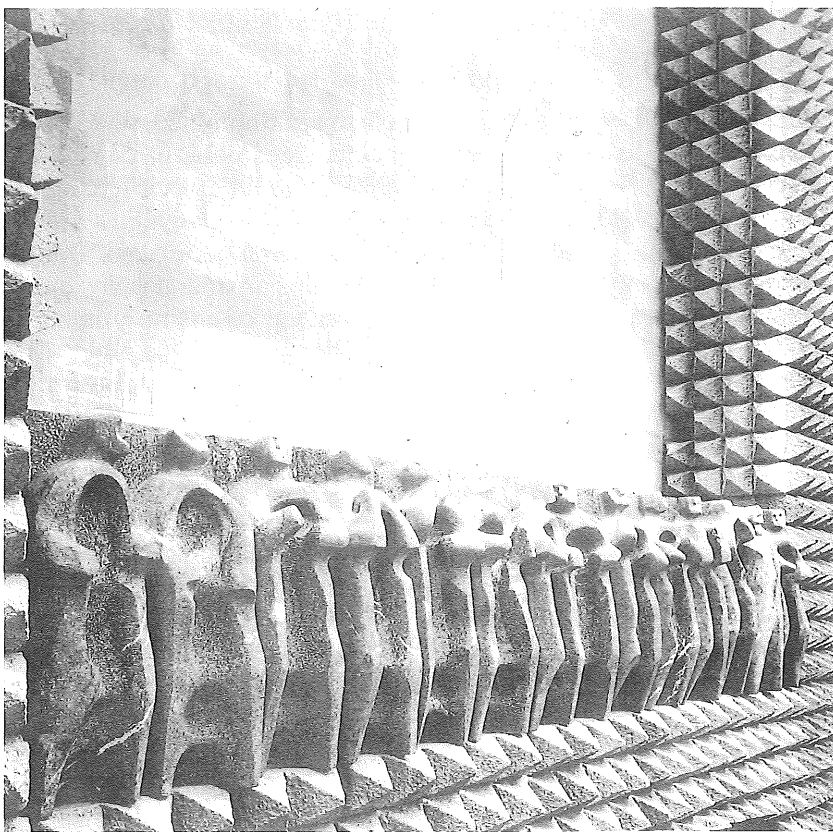
JDF. Pero aquí había que pensar en otras cuestiones. Cosa que no se ha hecho.

MTM. *¿Por ejemplo?*

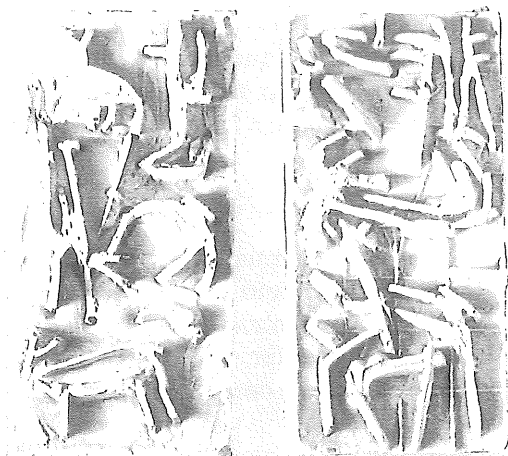
JDF. Por ejemplo, en el Alfredo Landa de sus años gloriosos de ‘landismo’, vestido de bombero o de latin-lover que se duerme inevitablemente. O Lina Morgan, Tony Leblanc, todo eso. Hace poco vi una película ¿cómica? con Fernando Fernán Gómez, tan trascendental él, haciendo de una especie de Drácula y persiguiendo a José Luis López Vázquez y a Gracita Morales hasta la frontera española.

MTM. *No sé que pensaría Denise Scott-Brown de esa posibilidad.*

JDF. Yo tampoco. Pero si fuera coherente con lo que defiende... Creo que estamos divagando. Mejor dejarlo para otro día.



• Jorge Oteiza. Apostolado de Aránzazu, 1953-69.



• Jorge Oteiza. Bocetos para el relieve del Instituto de Inseminación Artificial, 1955.

OTRAS OBSERVACIONES

MTM. *En este último, apresurado, capítulo se percibe la misma tensión de siempre, aunque en un tono más abreviado, de Carlos Flores.*

JDF. Eso es. En términos de posguerra, ya lo hemos visto y lo continuamos señalando, entre la óptica de Banham o el Team Ten o CIAM, y el violento cambio de tercio inducido por Bruno Zevi. Carlos Flores está en el primer sector, evidentemente. No es casual su encendida apuesta por José Antonio Coderch, miembro del Team Ten. Lo que quizás no sabía Carlos Flores es que Wright conocía a Coderch recomendándole a un cliente, creo que sudamericano, para que le hiciera su vivienda aquí.

MTM. *¿Wright y Coderch?*

JDF. Lo que oyes. Por lo menos, eso me contó el propio Coderch poco dado a la fantasía. Debía incluso tener alguna carta al respecto. Lo curioso es que, en principio, el extraño talento de José Antonio Coderch parecía cuadrar difícilmente con los términos en que Carlos Flores plantea sus premisas. Pero como se ve, no era así.

MTM. *Y, mientras tanto, en Madrid se hicieron algunas cosas importantes.*

JDF. Ciertamente. Por ejemplo, el Edificio España y la Torre de Madrid. Creo, no estoy seguro, que se debían al grupo de los Otamendi. También me parece recordar, también sin ninguna seguridad, que alguno de ellos lo construyó Julián Laguna, otra figura significativa de aquellos años.

MTM. *¿Qué opinas de ellos?*

JDF. De alguna forma, son diversos. La Torre de Madrid parece más avanzada. El Edificio España, consideraciones urbanísticas aparte, quizás denuncie la imposibilidad, en ese momento, de congeniar el "casticismo" con ese tipo de programas. Inevitablemente, uno añora el Flatiron de Burnham y cosas de esas. Es como una demostración por reducción al absurdo.

MTM. *Entre tantos nombres, no has hablado de Jorge Oteiza.*

JDF. No, no he hablado de él, y es necesario. Jorge Oteiza, que se marcha de España el 35 y vuelve el 46 ó el 47, es una especie en ese sentido de antiexiliado, que vuelve aquí, con muchos más conocimientos que los que se generaban en España, a remover profundamente el panorama y no solamente el escultórico. Con un instinto diabólico para situarse en primera fila, con Sáenz de Oiza y Laorga en Aranzázu, con Mariano Garrigues en ese Instituto de la Ciudad Universitaria, con Fisac en la Iglesia de Valladolid... Creo que también intervino con Coderch en alguna Trienal de Milán, obteniendo algún premio. No están mal los arquitectos elegidos...

MTM. *¿Significa también un puente con la vanguardia de anteguerra?*

JDF. Efectivamente. Resultan difíciles de entender muchas cosas sin esta presencia de Oteiza. Tendríamos que volver sobre ello.

MTM. *¿Y Chillida?*

JDF. Son fenómenos muy distintos. Chillida es también por estos años cuando deja sus estudios de arquitectura y comienza en París su tremenda andadura en solitario. Creo que tuvo alguna relación intensa con Molezún en Italia y algún reconocimiento, muy temprano, en la Trienal de Milán. En Aranzázu, con Sáenz de Oiza y Laorga, realizó unas puertas espléndidas. Menudo equipo aquél... Intenté, en vano,

reconstituir ese tremendo Team en el proyecto de la Alhóndiga de Bilbao. Pero, como casi siempre, todo se quedó en nada. No sabemos ver dos palmos más allá de nuestras narices... Y así nos va.

MTM. *Conoces mi insistencia en las cronologías. ¿Cuál te parece el momento básico del paso de la influencia del llamado estilo “patriótico” hacia situaciones más contemporáneas?*

JDF. Creo que estilos “patrióticos” los ha habido en muchos momentos de nuestra historia. Lampérez ha estado reencarnándose espiritualmente con mucha asiduidad. Una vez se llama Diego Reina o Giménez Caballero, otras Juan de Zavala, otras post-modern o “estilo corrala”... Pero, respondiendo al momento a que te refieres, diría que alrededor de 1949 ó 50. Piensa que Sáenz de Oiza y Laorga ganan el concurso de Aránzazu, Cabrero y Aburto la Casa Sindical, Fisac ya había construido bastantes cosas muy notables, Chillida comienza a despegar, etc. Sí, diría que en el filo de los años cincuenta. Un poco antes también está Pablo Palazuelo...

MTM. *Resulta extraño que Eugenio d’Ors, quizás la cabeza más eminente de la época, no conectara más estrechamente con Oteiza...*

JDF. Pues sí. D’Ors creo que fallece en 1954. Unos pocos años antes Oteiza y Víctor d’Ors tuvieron un encontronazo bastante serio con motivo de los cursos de verano de Santander, en la Magdalena. Todo un síntoma. Ya hemos hablado de eso, en Doble Retrato. No es cosa de repetirlo aquí. Quizás eran dos temperamentos demasiado fuertes respectivamente para entenderse. Y Oteiza suele hablar con bastante respeto de Eugenio d’Ors. Suele festivamente relacionarlo con Goethe o incluso con Leonardo, “hasta las cejas”, añade. Otra ocasión perdida de entendimiento.

MTM. *Estamos sembrados de ellas...*

JDF. Sí, por desgracia. Otro invariante. D’Ors y Oteiza son, realmente, dos de las personalidades más fuertes de estos primeros años.



• Miguel Fisac. Parroquia de la Coronación, Vitoria, 1958.



• Gunnar Asplund. Pabellón en la Exposición de Estocolmo, 1930.

MÁS NOTAS SOBRE LA PRIMERA GENERACIÓN

MTM. *Te has referido en alguna ocasión a los nombres sin homologación suficiente.*

JDF. Efectivamente, Bidagor, Población, etc. Hay también otras figuras, acaso pertenecientes al momento anterior, como Muñoz Monasterio o Manzano Monís que realizó, entre otras cosas, con el escultor Ferreira el monumento a Calvo Sotelo en el final de la actual Castellana. Aunque, de hecho, Bidagor puede inscribirse como sabemos entre los nombres del 36. Como detalle dramático, hay que señalar que Ferreira, un escultor importante, falleció en Canarias un día después de que se desmontara el monumento. Se trata de una figura de paso. Con Oteiza y Serra expuso bastante por España, con el nombre entonces audaz de "Tres escultores abstractos". Fue, en su mejor momento, uno de los seguidores sui generis de Henry Moore. Quizás lo mejor de su obra, en general muy erizada, violenta como él mismo, sea una familia de pequeñas esculturas, como un mundo dentro de otro. Era bastante amigo de Camilo José Cela, otra figura básica de aquel momento de esa primitiva generación. Aunque Carlos Ferreira, por su temerario temperamento, quizás estuviera más cerca de otro gran prosista, García Serrano. (Umbral, por ejemplo, clausura con Cela su libro *Las Palabras de la tribu*. También aparece citado, con ecuanimidad, el mismo García Serrano).

MTM. *Has hablado en otras ocasiones de Francisco de Inza.*

JDF. Ah, sí... Curro Inza. Falleció muy prematuramente, creo que de un infarto inesperado, para poder dar lo mejor de sí mismo. En uno de los Pequeños Congresos, celebrado en Segovia, mostró su notable edificio, con su prosa barroca. Realizó muy pocas obras. Algunas instalaciones comerciales, hosteleras... No todas se conservan. Era un temperamento genuinamente expresionista. Muy amigo de Carlos de Miguel, que veía en él una especie de sucesor. ¡Pobre Curro! Era un hombre de mucho ingenio (Fernando Higuera decía en ese sentido que era muy peligroso polemizar con él en público) y de variadas amistades, Pedro Casariego (otro hombre de consideración), Miguel Oriol, Ridruejo... Lo repito, uno de los pocos expresionistas auténticos que había por aquí. Por su edad y temperamento estaba destinado a jugar un papel importante en toda la polémica post-68, pero... De hecho, era un hombre más joven que los que estamos manejando. Algunos, es curioso, tuvieron un destino trágico, truncado rápidamente.

MTM. *También has mencionado, entre los artistas, a Pablo Palazuelo.*

JDF. Otra figura fundamental, básica. De otro carácter, bien distinto al de Inza. Podría ser adscrito, incluso, a la generación del 36. Creo que también cursó algunos estudios de arquitectura. Palazuelo es otra de las figuras básicas, en quien no sería difícil detectar relaciones con los trazados del propio Alvar Aalto. Algunas pequeñas intervenciones arquitectónicas, como el techo en palisandro que hizo para la vivienda de Juan Huarte por ejemplo, son realmente insuperables. Quizás su hermetismo hace difícil la comunicación con él y lógicamente, en un panorama como el nuestro, esto cuesta un precio considerable. Pablo Palazuelo sí que es el testimonio de una vida muy cumplida como artista. Viene a ser como un pintor de pintores. Y muy admirado por los arquitectos. Por los buenos arquitectos, quiero decir. Consiguió muy tempranamente el Premio Kandinsky.

MTM. *Volviendo a la primera generación, ¿cuáles serían tus preferencias?*

JDF. Estas preguntas tienen siempre unas respuestas arriesgadas. Realmente hay que dar varios nombres. Oficialmente la elección se decanta, como ya vimos, por Coderch y Valls (aunque algunos catalanes suelen referirse mucho a José María Sostres. Su villa M.M.I. en La

Diagonal de Barcelona, un espléndido neo-racionalismo, es verdaderamente magnífica), la revisión actual fija su acento en Alejandro de la Sota, Vázquez de Castro suele hablar mucho de Asís Cabrero (quizás la obra más emblemática la realizó él, en colaboración con ese talento tan diverso, tan surreal, como es Rafael Aburto), no sé... son tan distintos... Personalmente, a veces conviene actuar a contracorriente y si nos atenemos a la obra, tan variada, tan temprana, yo me inclinaría quizás por Miguel Fisac, actualmente tan marginado...

MTM. *Lo de Fisac puede sorprender a muchos.*

JDF. Pues sí. Hay que mirar con atención el reportaje fotográfico de Carlos Flores y la temprana presencia de Fisac (ni siquiera completa, faltan muchas cosas) para asombrarse de la forma fulgurante de su despegue. Es curioso ver ahora ese reportaje. Nombres como el del gallego Bar Boó, o las colaboraciones "realistas" de Domínguez Salazar con Carlos de Miguel y Fernández Casado (Estadio de San Mamés) o el propio Luis Gutiérrez Soto en su tercera fase (Gutiérrez Soto es hombre de muchas facetas, casi todas valiosas) demuestran que ese algunas veces titulado "apresurado reportaje", aunque aparentemente acrítico, era mucho más intencionado de lo que parecía. (A propósito, aunque sea desviarnos del tema, ¿por qué Carlos Flores no es catedrático? Otro enigma). Tendríamos que demorarnos en el tema de Carlos.

MTM. *Pero estábamos en Fisac.*

JDF. Es cierto. Me he distraído. Se trata de un hombre de difícil trato, pero probablemente, en ese mencionado encuadre temporal, quizás no reconoce superior. Y es un arquitecto mucho más variado y temerario de lo que se nos quiere hacer ver. En algún sentido, parece que anticipó una visión muy personal del brutalismo. Aunque en Fisac existen muchos planos de lectura. Otros pensarán otras cosas. Sería curioso, en ese sentido, organizar una serie de críticas comparadas entre las iglesias de Fisac, por decir algo, tiene muchas más cosas, y el propio, espléndido, Aránzazu. Y a ver qué pasaba. Es un hombre con un temperamento extraño. Lo último que recuerdo de él, hace ya bastantes años, es un episodio singular. Tenía, supongo que lo tiene aún, su estudio cerca de Madrid, en el llamado Cerro del Aire cerca de Alcobendas. Tuvo algún problema administrativo y lo convirtió en una especie de invernadero de Raymond Chandler, lleno de flores multi-

colores. Aquello era un esplendor. Ahí está Fisac, un arquitecto que sale por donde menos se le espera.

MTM. *Lo que dices de la crítica comparada hace pensar...*

JDF. Cosa que no es frecuente. Ya decíamos que pensar es una operación difícil.

MTM. *Lo que quizás ocurra es que, con su carácter tan arrebatado, se ha creado demasiados enemigos.*

JDF. Quizás. Pero ahí están sus obras. Por lo menos, que se hojeen las tempranas ilustraciones que nos da Flores. Y también, las fechas.

MTM. *Antes de terminar por hoy, un cambio de tercio acaso extemporáneo, aparentemente. Hemos hablado mucho del Pop. Pero, post-modernismos aparte, no queda muy claro el porqué de esa insistencia.*

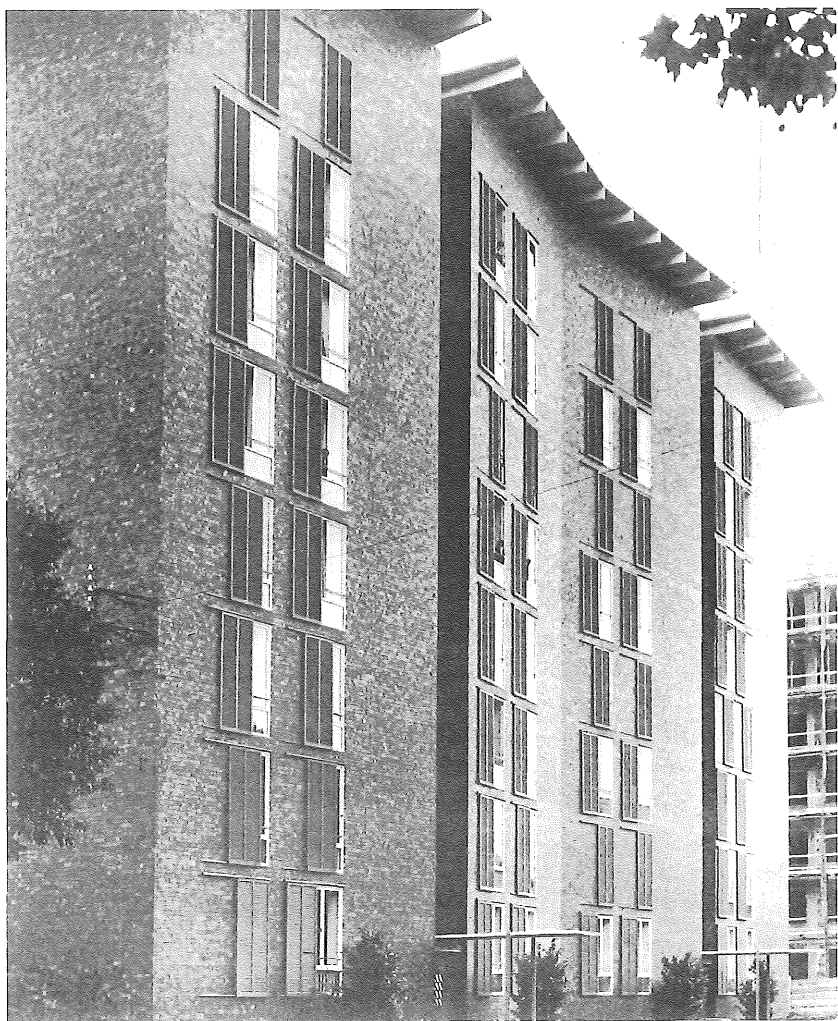
JDF. Bueno. Me has quitado la mejor coartada. Pero hay otras. Aquí tenemos que volver a la ausencia de una crítica operativa en España. Si se habla mucho de “patriotismo”, deberíamos obligatoriamente referirnos a la bandera. Sin embargo, ésta apenas se utiliza en aquel momento. Piensa, en cambio, en Estados Unidos con las innumerables “flags” de Jasper Johns, que probablemente influyeron en el uso dado por Venturi a la bandera americana, o la solución de Tom Beeby para el concurso del Chicago Tribune. Aquí, sin embargo, no se produjo nada similar, dentro del clima que nos dibujan. Estoy pensando en la polémica del 58, entre Maldonado (artista concreto, oteizesco, para entendernos) y Reyner Banham sobre el styling, una suerte de pre-Pop. ¿Era concebible una polémica de ese porte en España?

MTM. *Evidentemente, no. Por lo menos, no en esos términos.*

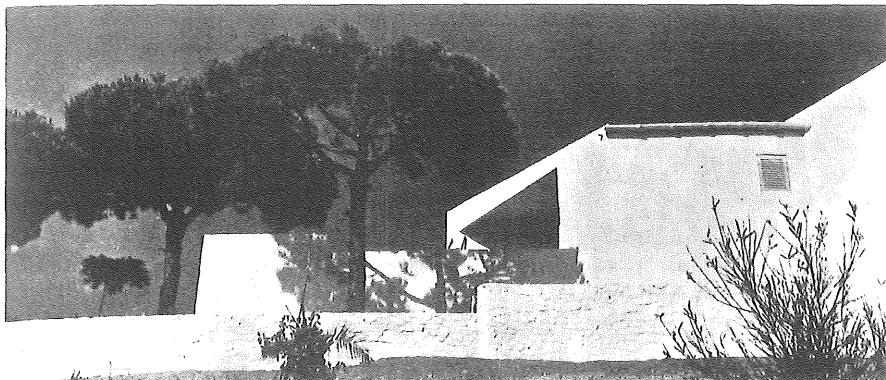
JDF. Desde luego que no. El mismo Ministerio del Aire de Gutiérrez Soto, retorciendo el argumento, admitiría ciertas lecturas pre-Pop coexistiendo con el inconsciente surrealismo. O piensa en los comics de Lichtenstein y sus Dick Tracy.

MTM. *¿Dónde quieres llegar?*

JDF. Estoy pensando en las citas españolas habituales en los textos del Pop, Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, etc. Pero si pensamos en el manejo de los comics descontextualizados de Lichtenstein, en la España de la época podrían haber surgido cosas similares, con Roberto Alcázar y Pedrín (Alcázar, nombre significativo) o el Guerrero del Antifaz, en lucha perpetua contra la morisma. Y tantas otras cosas. Cuando surgen es mucho después, de la mano de Lichtenstein, Lawrence Alloway y todos los demás. Insisto, nos faltaba una crítica operativa que permitiera ese acercamiento. El mismo muralismo mejicano permitiría una aproximación de ese carácter, como inmenso comic. Hace pocos días, con motivo de la dura polémica sobre la restauración de la Capilla Sixtina, alguien observó que había visto al propio Lichtenstein examinando esa polémica restauración (que, ciertamente, puede ser vista como un gran “comic” manierista). Ahora mismo recuerdo una observación que me hizo Carlos Flores sobre la idea del “Imperio” que lejanamente lo relacionaba con un “Imperio espiritual”, quizás para Hispanoamérica, quiero recordar. En fin, basta por hoy.



• Ignazio Gardella. Viviendas en Alessandria, 1952.



• José Antonio Coderch. Casa Ugalde, Caldetas, 1951.

JOSÉ ANTONIO CODERCH

MTM. *Tras Fisac, quizás debamos detenernos un poco en otras figuras.*

JDF. *¿Por ejemplo?*

MTM. *Siguiendo tu orden de ideas, en Coderch, por ejemplo. O, como se decía entonces, Coderch y Valls.*

JDF. Bien. La verdad es que, como sucede también con Fisac, en los tiempos de Nueva Forma ya escribí pequeñas monografías sobre alguno de ellos. Quizás fuera el momento de recordarlas. Y podemos comenzar con Coderch, para seguir la indicación de Carlos Flores, aunque...

MTM. *¿Qué ocurre?*

JDF. Varias cosas. Admiro muchísimo la obra de José Antonio Coderch. Pero no la entiendo demasiado bien. Rafael Moneo me sugirió, al finalizar la carrera, que fuera a trabajar con él (Moneo había estado con Sáenz de Oiza) y, aunque es hombre muy elocuente, no consiguió convencerme. No comparto demasiado sus códigos proyectuales, tan extraordinariamente personales. Por ejemplo, y paradójicamente, entendía mejor el despojado lenguaje de Sostres. Pero a Sostres no le conocía en absoluto. Sólo tenía noticia de algunas obras suyas. Sostres

sigue siendo un enigma en Madrid. Un enigma al que yo ni siquiera, muy a mi pesar, pude aproximarme. Me gustaría hablar también de él, pero es que lo desconozco casi todo. Algunas de sus pequeñas obras neorracionalistas me parecían muy superiores a las de un Mercadal, por ejemplo. Y Coderch estaba como otro enigma, pero diverso.

MTM. *Sin embargo, escribiste sobre él.*

JDF. Así es. Le visité en Barcelona, era un auténtico señor, muy amable, quizás no correspondiente a su leyenda. Pensaba después de esas entrevistas que a lo mejor Moneo, como casi siempre, tenía razón. Pero llorar entonces por la leche derramada... Ya era muy tarde.

MTM. *Quizás fuera oportuno recordar tu escrito de entonces, surgido de esa tardía revelación.*

JDF. Pues sí. Algunas cosas están muy datadas pero, en lo fundamental, sigo estando de acuerdo con ello. Es una lectura bastante diversa de la habitual. Probablemente el primer edificio “moderno” tras la guerra, si hacemos caso de la cronología suministrada por Carlos Flores, 42-43, es el Sanatorio de Santa Marina en Bilbao de Eugenio Aguinaga. Y las primeras experiencias orgánico-expresionistas, las de Fisac y José Antonio Coderch. Como vemos, no todo era un erial. Son curiosas algunas fotografías de la Villa Ugalde de Coderch y Manuel Valls, con una planta increíble que parece preludiar a un cierto Siza Viera, con esa atmósfera “metafísica” de las solitarias sillas en la terraza, ante el mar. En vez de las estatuas o maniqués del gran Giorgio, aparece la famosa silla... Qué temperamento más extraño el de Coderch... Le publicaban bastante en la otrora famosa Zodiac...

MTM. *¿Vamos por fin con tus notas?*

JDF. Vamos allá. Son observaciones dispersas, englobadas bajo el título ¿humorístico? de Notas de Sociedad. Conviene advertir que tienen más de veinte años de edad. Casi treinta.

MTM. *Veámoslas entonces.*

JDF. Si no hay más remedio...

“Este sostenido, dilatado, recordatorio en torno a los grandes nombres de la ‘Primera generación’, que hemos intentado mantener desde estas páginas, no podía cerrarse sin la inclusión de su figura quizás más prestigiosa y emblemática, José Antonio Coderch. No es éste, realmente, un tema en el que yo me encuentre demasiado “a l’aise”. Su poética, de alguna manera, me resulta un tanto extraña, distante; la he observado, a lo largo de estos años, acaso demasiado lateralmente y solamente ahora, en este concreto motivo, he podido aproximarme más detenidamente al creador y a su obra. En fin, siempre hay motivo para ir aprendiendo, y en ocasiones como ésta, de rectificar la mirada, un tanto esquiva, de otros tiempos. Lo que voy a decir aquí es, sencillamente, el resultado de una sola conversación mantenida con el arquitecto, hace un par de meses, conversación amplia, dilatada, bastantes horas, abarcando, como se dice, lo divino y lo humano.

Entre otras cosas, no creo, contra lo que mucha gente piensa, que la arquitectura de Coderch sea de lectura sencilla, inmediata. Me parece que los valores de su obra discurren a un nivel de captación más intrincado, sutil, que en la mayoría de sus grandes y menos grandes coetáneos. Aparentemente, se podía pensar que un Sáenz de Oiza, por ejemplo, ilustra una serie de situaciones lingüísticas más controvertidas y difíciles. Opino exactamente lo contrario. Oiza, Sota, Aburto, no digamos Molezún, etc., me parecen arquitectos mucho más “inmediatos”, transparentes, en sus objetivos gráficos. Precisamente lo mismo que podríamos ver en Italia, con su gran paralelo, Ignacio Gardella, en relación con Carlo Scarpa e incluso con figuras más problemáticas como un Ernesto Rogers, por ejemplo.

Los objetivos de José Antonio Coderch parecen ser bastante distintos de los habitualmente entendidos, a lo largo de los últimos treinta años, como característicos de los nombres más significativos de nuestra posguerra. Su captación resulta intrincada, propicia, inevitablemente, a una cierta decepción inicial, por parte del observador superficial (decepción que, de alguna manera, parece dejar absolutamente frío al propio arquitecto). Hay algo distante, hermético, extraordinariamente autónomo, en su trayectoria, insensible al desaliento, absolutamente desvinculado de esa terrible esclavitud de nuestras figuras en su compulsiva angustia por no defraudar “a la afición”. Coderch camina por su sendero, más o menos, siempre el mismo, el que conoce, por pasos medidos, controlados, configurando su proceso creador unitario, extraordinariamente trabado en todos sus jalones, sin apresurarse lo más mínimo (en relación con el panorama de expectativas de los que Carlos de Miguel denominó “vedettes”, Coderch diríamos que “va por libre”).

Le es igual un gran concurso que un pequeño edificio entre medianeras. Siempre, o casi siempre, hablará con la misma voz, el mismo tono, idéntica tensión, idénticos criterios. Sólo en los últimos años, como más tarde veremos, el timbre de su voz parece adquirir, en ocasiones, un acento brillantemente crispado. Pero, de cualquier forma, la atmósfera general de su obra es asombrosamente homogénea, personal, continuada.

Todo ello ha configurado una situación muy peculiar en torno a su persona. A lo largo de todos estos años, Coderch ha ocupado —y, de hecho, se mantiene en esa localización— quizá el puesto “número uno” dentro de la curiosa bolsa de valores del prestigio arquitectónico español. Pero me parece que el sentido de su obra permanece, hasta el momento, indescifrado en sus valencias más profundas. Todo arranca, ya es muy sabido, no vamos a repetirlo aquí, de una situación más o menos fortuita, la Asamblea Nacional de Arquitectos del 49, en Barcelona, la célebre ponencia de Gio Ponti, el descubrimiento de la Casa Garriga Nogués, etc. Carlos Flores relata muy bien aquella situación aludiendo, al mismo tiempo, al carácter afortunado de esta temprana revelación. Dos años después, el Premio de la Trienal de Milán, su conexión con Oteiza, que también obtendría allí el primer galardón internacional de la escultura española de posguerra, etc., etc.

Recientemente, el panorama en torno a su figura se ha crispado un tanto, de forma más o menos soterrada. Ricardo Bofill, en un registro de extraordinaria cordialidad, daba sinuosamente en Zodiac una relativa clave del problema señalándole como “...el mejor... ejerce gran influencia sobre los demás y en especial sobre los estudiantes; José Antonio Coderch, quizá en desacuerdo ideológicamente con el papel que tuvo que representar, es el arquitecto de esta década (los cincuenta) de mayor talla nacional. Es quizá el único que encuentra una personal forma de expresión que está realmente arraigada en la tradición viva de su país...”.

Muy poco después, en el libro de Luis Doménech, un texto del inevitable y agudo Vittorio Gregotti obscurecía bastante las tintas, clasificándolo en un capítulo cultural irremisiblemente cancelado, al parecer. Nos habla de “...la generación de Coderch y su grupo, protagonista del primer renacimiento de la arquitectura española. Es una generación, hoy en día aislada (frente a la generación de “los cuarenta años”), ligada a una noción no tanto de arquitectura como de forma insuficiente para responder a los problemas actuales. Y aún así, incapaces de proponerse como modelo opositivo lo suficientemente sutil y sin prejuicios, pese a su noble aislamiento. Es una generación respetada pero incomprendida e incapaz de establecer contactos sólidos con la generación sucesiva...” etc.

La intencionada angulación de Gregotti ofrece ya un tono bien diverso del ofrecido por Ricardo Bofill. Resulta paradójico que este deslizamiento de la malicia bajo la aparente miel —“protagonista del primer renacimiento”, “generación respetada”, “noble aislamiento”, etc.— creando una benemérita imagen de caduco, venerable, patriarca, se planteara precisamente cuando José Antonio Coderch iniciara el capítulo operativamente más brillante de toda su trayectoria. Pero así son las cosas de la historiografía instrumental.

(Por cierto, no tiene relación con el tema, pero es bastante divertido que un poco antes de esta referencia a Coderch, el mismo Gregotti —suponemos que “en sus horas bajas”— propone, en homenaje evidentemente dadaísta, a Peña Ganchegui, una sorprendente imagen socio-económica del País Vasco. Más o menos, clasifica las áreas arquitectónicas españolas en la inevitable dicotomía Madrid-Barcelona, el área turística y por último “...la provincia pobre y dispersa donde trabajan, en silencio, arquitectos como Luis Peña...”. Desconocíamos esa notable vena a lo Prospero Merimée en el gran crítico italiano. Un poco más y nos termina por representar a Luis Peña ataviado, entre horas, de bronco “toreador” tercermundista, jaleado por las apasionadas cigarreras —navaja en la liga, evidentemente— del barrio de Gros. Pero ¿ha estado alguna vez Gregotti en la “pobre y dispersa” provincia guipuzcoana?).

No vamos a seguir. Digamos que las referencias críticas sobre la trayectoria de Coderch, numerosas, constantes... a lo largo de casi veinte años y, en general, demasiado breves, sectoriales, no terminan, por muy diversos motivos, de esclarecer el sentido —por otra parte, lo repetimos, difícil de captar— de su dilatada, extraña, trayectoria. Evidentemente no pretendo, desde aquí, resolver el problema. No conozco demasiado ni su obra ni su persona, actúo desde lejos, muy distanciado del marco de presiones e intereses culturales que han configurado su proceso creador, su particular panorama de luces y sombras. (Desde este punto de vista, hay personas en Cataluña, pienso concretamente en Oriol Bohigas, que podrían acometer este trabajo con mucho más fundamento que yo, Oriol debería hacer un estudio, ecuánime evidentemente, sobre José Antonio Coderch). Si tercio en medio de esta cuestión, es en la relativa esperanza de poder promover un caudal de rectificaciones que permitan disipar ese extraño, incomprensible, vacío de nuestra historiografía contemporánea.

Actuamos con voluntario desorden. Primera referencia, el propio estudio del arquitecto. Es curiosa la forma en que los personajes se retratan, de alguna manera, al configurar su propio ámbito de trabajo. Pienso en la blanca frialdad silenciosa del de Fernández Alba, no se oye un ruido

nunca, la espectacularidad de los numerosos de Fernando Higuera, sus guitarras, amplificadores y circuitos cerrados de televisión, el hábil, escenográfico desorden del de Oiza, la organización implacable, empresarial, de Martorell-Bohigas-Mackay (parecen las oficinas de la Krupp aquello). El de Coderch es, en este sentido, la anti-Krupp, pequeño, restringido, artesanal, con una puerta diminuta dando también a una pequeña, silenciosa, plaza... Llegamos a un escueto despacho lleno de fotografías, por las paredes, heterogéneas, recortes, carteles... En clave catalana, recordaba la salita de estar de la casa de Oteiza. Por cierto, en el centro de una de las paredes, el catálogo del escultor para la Bienal de Sao Paulo, homenaje lejano a su colaboración en Milán. Un poco más allá, una fotografía fantástica de Chillida, obra del mismo Coderch... También en lugar privilegiado, Frank Lloyd Wright... Le Corbusier no estaba, mejor dicho, estaba fuera, con una revista sobre Villa Savoy sobre la que se disparó Coderch, realmente fuera de sí... Hablamos un poco de todas ellas. Surgía el recuerdo de Wright, bien distinto del de Le Corbusier. Al parecer, un colaborador o amigo, no recuerdo bien, del gran maestro americano pensaba hacerse una vivienda en España... ¿Qué arquitecto? Wright —es curioso lo informados que están todos estos hombres— le escribió una carta sugiriéndole el nombre de José Antonio Coderch...

Estas referencias a los grandes nombres de la historiografía contemporánea eran, sin embargo, algo muy adjetivado, periférico, dentro de aquella restringida, silenciosa, ambientación. A José Antonio Coderch le interesaba más hacer referencia a sus propias valencias íntimas, personales, especialmente a su colaboración durante más de 26 años con Jesús Sanz Luengo, su “socio y aparejador... realmente... mi mano derecha...”, etc.

La atmósfera singular, individualizada, de ese despacho se extendía a todo el pequeño estudio. A lo largo de todos estos años, los ocasionales contactos que he tenido con Coderch no han sido realmente demasiado afortunados... Ésta fue la primera vez que hablamos con amplitud... Coderch, arquitecto evidentemente “con leyenda”, se me aparecía más cercano, menos olímpico que lo que, de alguna forma, quieren los relatos... Se mantenía, es cierto, esa imagen de solitario, peculiar, demiurgo, la sensación extraña, poco frecuente, de hombre de talento singular, una sensación que he podido comprobar en algunos otros conocimientos más o menos tardíos, Chillida, Oteiza, Zevi, algo que desgraciadamente falta cuando se ha evolucionado un poco a la par, cuando el contacto de todos los días diluye toda posibilidad de revelación.

Confirmaba entonces algunas anteriores impresiones, un tanto aventuradas, sobre la estructura psicológica-cultural de la arquitectura catalana,

mucho más clara, delimitada y precisa que la correspondiente situación madrileña. E igualmente, la controvertida situación digamos “edípica” de sus miembros, que tantas veces hemos discutido. Coderch asume ahí, claramente, una incontestada dimensión paterna en relación con todas las generaciones posteriores. Con motivo del análisis del grupo de Luis Doménech, parafraseaba una observación, creo que de Stern, cito de memoria, en torno a las relaciones Luis Kahn-Venturi-Romaldo Giurgola (el primero, entendido como “gran sacerdote” —no en el sentido excesivamente intencionado de Gregotti— Venturi como “manager”, promotor inteligente de los intereses culturales de la generación posterior y, por último, el italo-americano como testimonio de la nueva oleada más o menos juvenil) hacia el paralelo Coderch-Oriol Bohigas-Doménech, Tusquets, etcétera. Madrid no ofrecía entonces una claridad correspondiente en sus esquemas generacionales. Los grandes nombres de la primera generación, Cabrero, Aburto, Fisac, Sota, no han asumido, desgraciadamente —o no han podido asumir—, un papel correspondiente al de Coderch en Barcelona. Dudo mucho que, como parece sugerir Carlos Flores, todo resida en la oportunidad del temprano testimonio de Ponti y Sartoris.

Madrid, ciudad abierta, es inevitablemente propicia al desarraigo, la insolidaridad, la ausencia de reconocimiento... Falta la dimensión de “país” y, lógicamente, desaparecen las connotaciones de ascendencia psicológica y cultural. Los “fracasos”, por llamarlos de alguna manera, de figuras como un Sota o un Asís Cabrero en sus oposiciones a cátedras —el fracaso, evidentemente, no es suyo— es el de un planteamiento que posibilita esas situaciones. Dentro de un esquema semejante, como ha señalado últimamente Oiza, parece indudable que Alvar Aalto, por ejemplo, nunca alcanzaría una cátedra en Madrid —resultan expresivos de ese desarraigo, esa mirada turbia con que Madrid enfoca siempre toda relación de ascendencia cultural...

El caso Coderch resulta, en este sentido, complicado. Su instalación en el panorama cultural catalán, antes lo hemos visto de alguna manera, no está exenta de tensiones. Pero las tensiones, la ambivalencia, el relativo exilio, es de índole diríamos que familiar. Nada más denso y controvertido que la “familia”. Pero esas tensiones son otras, muy distintas de las madrileñas. En este sentido, no hay paralelo posible entre Coderch y sus ilustres coetáneos madrileños. Al gran arquitecto catalán, mal que bien, con dificultades, reticencias, todo lo que se quiera, la plataforma cultural catalana le ha conferido un primer puesto, universalmente aceptado. A sus correspondencias del centro, nadie las reconoce, ni las ha reconocido nada, salvo un continuado, mantenido, disparatado, aluvión de displicen-

cia, olvido y papanatismo. A lo largo de más de veinte años, solamente los textos de Carlos Flores han venido a recordar la existencia de una vanguardia madrileña en la generación de los años cuarenta. Después, nada. El hombre, el arquitecto de Madrid ha pensado, ha querido pensar, que la arquitectura comenzaba con él, que todo lo anterior era prehistoria, paleolítico, fascismo, Regiones Devastadas... qué se yo... Ha faltado, por ausencia de generosidad, lucidez y sentido histórico, una visión mínimamente objetiva, ecuánime, de lo que han sido todos estos años. En medio de todos sus errores, su tendenciosidad indudable, el panorama catalán ha sido, afortunadamente, una cosa muy distinta. Y en el principio de todo ello, como primer eslabón de esa sucesión apostólica, si no el Verbo, al menos, José Antonio Coderch.

Hemos hablado de las luces del encuentro Barcelona-Coderch. Pero, lo sabemos, hay también un lado oscuro, lado oscuro que debe ser narrado en segundo lugar, porque lo más significativo, lo contrastante en relación con el desgarrado panorama del centro, es esa faceta luminosa. Veamos ahora la otra cara de la moneda.

Porque curiosamente, la plataforma madrileña, tan extraordinariamente desatenta con sus propios protagonistas, ha sido siempre muy propicia a José Antonio Coderch, al maestro llegado de fuera. Si el prestigio se ha mantenido intacto —más o menos— al cabo de los años, las borrascas han ensombrecido un tanto los últimos años del Coderch catalán. ¿Profeta en su tierra? Ciertamente, pero como todos los profetas, aun los triunfadores, no aparece exento de problemas, de sombras de tempestad. Y pudiéramos decir que “el triunfo”, eso que se llama “triunfo profesional”, operatividad, encargos importantes, arriba tarde, y desde fuera. Los años de su gran despegue profesional son años jalonados de obras pequeñas, reducidas, operativamente mínimas. La proyección intensa en niveles decisivos de actuación arriba tardíamente, casi en coincidencia con las primeras sombras de su propio entorno. Mientras tanto, en Madrid, todas las figuras, incluso las más polémicas, Sáenz de Oiza. Higueras, Alba, no vacilarán en situarle en las cotas más altas...

Se incrementa así la extraña condición afirmativa de la soledad, de curioso, distante exiliado en su tierra que a través de sus problemas de acomodación al nuevo panorama aprovecha a su favor las dificultades, la tensión, su soledad parece engrandecerse y la afirmación definitiva se obtiene, paradójicamente, a través de la adversidad y el distanciamiento... Enfrentando a ese doble peligro de la madurez y el despliegue operativo,

su antigua tensión se mantiene intacta, más aún, desborda sus cotas conocidas y jalona en estos momentos el capítulo quizás más espectacular de su trayectoria. Extraña su aventura, extraña la evolución de Coderch, personaje aparentemente frágil, pero que no parece revelar en su intrincada gestión un momento de vacilación...

¿Cansancio quizás? Pero de otro estilo. Al ver la sucesión de sus —casi siempre— silenciosas villas, unánimes, anti-retóricas, la referencia constante, un tanto superficial, habla de su autodidactismo, el “cierto carácter ático”, sus conexiones con la arquitectura ibicenca, su alejamiento de los postulados teóricos, etc. Yo tendería a asociarlos con esa curiosa atmósfera virgiliana que el tan olvidado Cardenal Newman definía con una frase casi tan hermosa como las del poeta latino: “la armonía de la fatiga”...

No sé si Eugenio d’Ors se ha ocupado alguna vez de Coderch. Si no fue así, debiera haberlo hecho. Haciendo referencia a un joven equipo catalán aludía a un extraño, magistral, texto del escritor, “Oceanografía del tedio”, mediterráneo y catalán hasta la médula... Aquellas páginas, ensimismadas de blancura, luz, serenidad, harían aquí más cumplida referencia. Desacralizadas hasta el final, sus pequeñas viviendas podrían quintaesenciar esa apoteosis de lo cotidiano, sencillo, la vida de cada día, ausente de grandes, conmocionadas aventuras... Como se ha señalado precisamente con Joyce, aquí coincidente con la oceanografía de d’Ors, nunca pasa nada espectacular pero “...se encuentra todo lo que lo que la vida da cada día al hombre común. Y todo suceso por pequeño que sea pasa a ser misterio del arte...”.

Las personas del Norte entendemos mal la órbita mediterránea. Posiblemente mis dificultades con el panorama creador de Coderch proceden de esta interna, oscura, divergencia... Y nadie más genuina, natural, sencillamente mediterráneo que José Antonio Coderch. Y es significativa la forma en que en él se han reconocido tantas generaciones mediterráneas, por encima de tantas coyunturales cargas de profundidad... Romana Paci señalaba, con motivo del tema de Ulises, que la búsqueda de la figura del padre es la búsqueda del orden y del significado de la existencia. Esta experiencia, a través fundamentalmente de él, es la que ha podido realizarse en Barcelona, y no termina de realizarse en Madrid. El resultado es la estructuración cultural catalana, sus capítulos precisos, y el carácter absolutamente invertebrado del panorama madrileño, huérfano voluntario de toda hipotética genealogía...

Pero como antes veíamos, las familias también tienen problemas. De ahí tantas tensiones, el carácter conflictivo de sus relaciones con “las van-

guardias” de estos últimos años, la polémica en la que inteligente, solapadamente, terciaba Gregotti. Pero, realmente, ni Coderch es el patriarca Abraham ni Luis Peña, una Florencia Nightingale, “a la vasca”...

(Y como en la familia también, es inevitable la creación de contrafiguras paternas. Ocurrió con la dualidad Gaudí-Doménech y Montaner y puede ocurrir ahora con Coderch-Sostres. Pero éste es, ciertamente, un problema que no debemos tocar aquí. Por lo menos en este momento, ya volveremos sobre ello).

De cualquier forma, él parece permanecer bastante al margen de ese caudal, más o menos subterráneo, de solicitudes y requerimientos. Bohigas, por ejemplo, por citar la figura más significativa de la generación posterior, es inseparable de su intervención en la polémica cotidiana, siempre en la primera línea del acontecer cultural, externo, público... Nada más diverso de la actitud mantenida por Coderch. Bohigas va hacia los acontecimientos, se sitúa en la línea frontal. Los acontecimientos en cambio, la polémica, van hacia Coderch. Coderch, como todos los grandes nombres de la primera generación —aunque, evidentemente, con mucha mayor fortuna que ellos—, ha visto siempre con mucha claridad, con una decisión realmente increíble, cuál había de ser su posición, posición mantenida con una continuidad realmente increíble, por encima de las inflexiones lógicas en un proceso que se extiende a lo largo de más de treinta años de gestión: en cierta medida esto es lo mismo que podríamos decir de Aburto, de Sota, de Cabrero. En ellos, como en Coderch, su trayectoria constituye casi una sola obra, recorrida incesantemente hacia delante y hacia atrás, reelaborada en cada capítulo, estableciendo un ligamen indisoluble entre cada eslabón de la cadena. El problema de las generaciones posteriores —caso Bohigas— es también en este sentido muy diverso. Se incrementa la conciencia experimental, la necesidad de renovación cultural, estableciendo series cerradas de episodios, asumiendo consciente, culturalmente, como categoría operativa la perplejidad ocasional, la voluntaria rectificación, perplejidad que Coderch y sus coetáneos, por lo menos a nivel público, habrán siempre de ignorar.

Pero esta decisión en el ademán diseñador de Coderch es, de alguna forma, muy “sui generis”. Una vez más se impone el paralelo en profundidad con la actitud de Gardella, que para Argan, “...evita el orgullo, la presunción de poder resolver, casi milagrosamente, cualquier problema... la técnica nace con el problema, con el modo de reconocer los datos y de elaborarlos lentamente... el proceso... nace más como verificación que como propuesta... proyecta construyendo...”.

De nuevo la gran claridad en el conocimiento de sus posibilidades. No se ha destacado, creo, este aspecto, un tanto sinuoso, de la lucidez de los planteamientos de nuestro arquitecto. Continuando con el mismo orden de ideas, podíamos hacer referencia a otro paralelismo en orden a su voluntaria restricción en el plano urbanístico. Últimamente, cuando su ejecutoria trasciende los limitados niveles anteriores “...raramente se extiende más allá de un área de vecindad, definida por una precisa situación de hecho y traducible en una realidad ambiental claramente verificada... la condición espacial está circunscrita a una zona que forma el ambiente sensible del edificio y los datos reales con los que el objeto deberá estar en relación...” etc.

Una situación semejante ilustra una actitud muy peculiar, una posición interna, no sé hasta qué punto consciente, de muy difícil lectura. Coderch, en una primera aproximación, se nos revela inequívocamente catalán, en su énfasis hacia esa “aspiración al realismo” con que el mismo aludido Vittorio Gregotti definía los afanes de una generación de posguerra. Si el violento idealismo madrileño intentaba inicialmente formalizarse —en parte por lo menos— a través de los cauces de la historia, intentando “dar sentido a la existencia” a través de una curiosa operación de mimesis, Coderch abandona, pudiéramos decir, los vericuetos de esta tortuosa operación psicológica, despierta de “la pesadilla de la historia”, situándose, con todas las limitaciones obligadas, dentro del marco de la realidad y parafraseando a Argan, para él, el edificio no es otra cosa en último término que la definición formal de una situación ambiental... su lógica sería, “como es históricamente justo”, logos, palabra y discurso, forma...

Desde este punto de vista, nada más lejano a él que el mundo de la utopía. Éste es realmente un punto común de su poética con la de un Bohigas, por ejemplo. Ambos admiten, seguramente, el carácter decadente de nuestra cultura —momento inevitablemente propicio a la valoración utópica, “intentos, en la medida que tengan un programa práctico, de detener la decadencia” señala Toynbee— pero ahí finalizan los puntos comunes. Bohigas es un personaje probablemente dominado, a través de todas sus inflexiones, por el sentimiento profundo de andar —necesaria, conscientemente— a la deriva...

Muy otro es el caso de Coderch. Porque —lo que digo es algo aventurado—, a pesar de su operativa incidencia sobre la realidad, su magistral poesía de lo cotidiano, lo concreto, lo de siempre, quizá, en profundidad, dentro de la nomenclatura toynbeeana referida a una sociedad en desintegración como la nuestra, su actitud parece discurrir a favor del llamado “desarraigo”, retiro a la fortaleza del alma, abandono del mundo. De ahí

también, quizás de nuevo, su seguridad soterrada, su sorprendente inmutabilidad, la decisión profunda que acompaña cada uno de sus ademanes...

Todo creador, todo gran creador, alguna vez lo hemos señalado, tiene un trasfondo, más o menos oculto, de una gran dureza interior. En los hombres de la primera generación, esta cualidad ha sido extraordinariamente aparente... Coderch no podía ser de otra forma. Pero en lo que se diferencia de la Escuela de Madrid es, precisamente, en su alejamiento de ese hermetismo idealista que podríamos localizar en un Alejandro de la Sota, por ejemplo, el más intransigente de los creadores de posguerra. No es casual el relativo revival crítico que Sota está experimentando en estos momentos. Coderch, dentro de esta perspectiva, constituye la antítesis de Sota. En su momento —salvo quizás el curioso, extraño, interludio de su hermosa propuesta para el Edificio Sindical de Madrid— representó decididamente la temprana alternativa anti-idealista, anti-neoclásica... En mi opinión esto fue lo que, más o menos obscuramente, percibieron Gio Ponti y Alberto Sartoris. Cabrero, Sota, el primer Fisac, más o menos nebulosamente, en clave monumental si se quiere, se identificaban predominantemente con las estructuras de la razón, lo que Argan denomina “forma racional” como contraposición a la “forma orgánica... identificada con la forma primera del ser, los impulsos profundos del devenir, la materia cruda...”. El temprano intento de Coderch —y de sus descubridores— fue precisamente el de percibir claramente el valor de la segunda, e intentar resolver la alternativa en un compromiso poético, a través de unos medios gráficos sencillos, culturalmente agnósticos... Fisac resolverá su impasse a través de la revelación de Asplund, el instinto del joven Fernández Alba descubrirá las valencias culturales de la experiencia aaltiana, etc. Coderch, en cambio, se moverá en un terreno más restringido, autónomo, personal, extrayendo lentamente de sí mismo los acentos de esa aludida, virgiliana “armonía de la fatiga”, su blanca oceanografía mediterránea...

Habitualmente, ese entorno operativo y cultural ha sido denominado “popular”. Cuestión resuelta. Pero sabemos que el análisis no puede detenerse ahí. Recientemente he señalado, con motivo de un amplio trabajo sobre Miguel Fisac, que dentro del cuadro de la historiografía contemporánea, hacer referencia al “eón popular” plantea, contra lo que pudiera desprenderse de una observación apresurada, una serie de problemas de muy difícil lectura. Y así ocurre, inevitablemente, con la adscripción de José Antonio Coderch a este campo. No podemos detenernos, la alusión simplemente al enfoque teórico de Alexander en relación con el estatuto de las sociedades primitivas, en donde toma asiento un lenguaje de patterns, homogéneo, simple, estático, persistente. El proceso de creación

de formas es “inconsciente” y su enseñanza espontánea, centrada en la imitación y corrección de acuerdo con un fuerte ligamen al factor tradicional. El recordatorio a la obra de nuestro arquitecto es prácticamente inmediato. Parece que, efectivamente, Coderch abandona —aparentemente— el status de “especialista” propio de sociedades evolucionadas y que, de alguna manera, sus obras connotan que “no son diseñadas sino construidas” de acuerdo con una fórmula común utilizada por los usuarios.

En el planteamiento de Alexander estas formas primitivas, saturadas de su significación, patrimonio de la comunidad entera, constituyen un sistema simbólico que intenta reflejar la imagen del hombre y el universo. “Su adecuación a la vida y al país las hace parecer eternamente válidas”, reaccionando directamente ante las inadecuaciones que son corregidas apenas se producen; ciertamente, el secreto de su éxito reside en gran parte, según Drew, en la estabilidad cultural, y en último grado, en la posesión de un lenguaje de patterns único y excluyente que relaciona entre sí todas las formas. Consecuencia directa de esta angulación es, evidentemente, el característico predominio de un solo material —de nuevo la astucia de Coderch—, la limitación de la gama constructiva a una concepción que Drew denomina “mono-material”.

En general, las inadecuaciones graves constituyen, desde la gran inercia de estos planteamientos, el gran problema de la angulación “inconsciente” del pattern. Cuando los cambios son absolutamente radicales, la cultura inconsciente es incapaz de plantear nuevos lenguajes que tengan éxito. De esta manera, bajo la presión del cambio de cultura, estalla la correspondencia entre lenguaje de pattern y realidad, disminuye la confianza en el ademán lingüístico, la corrección incremental se torna más y más inadecuada y se imponen las exigencias de un orden radicalmente nuevo —no popular— que reestructura el sistema. Éste es, desde el punto de vista de Alexander, el límite crítico del lenguaje inconsciente-popular. (Es interesante examinar, desde la perspectiva de la obra de nuestro arquitecto, cómo este fenómeno se produce precisamente al enfrentarse, hace unos años, con programas radicalmente diversos, programas instalados dentro del marco de una sociedad evolucionada, tecnológica, comercial).

Vayamos ahora, tras esta angulación teórica a examinar el recorrido historiográfico de este expediente dentro de la tradición moderna. El caso italiano, durante el período mussoliniano, es sintomático de la bifocalidad con que este problema podía ser interpretado en relación con la vanguardia contemporánea. Por un lado, el testimonio de Pagano en 1936, en la “Arquitectura rural italiana” que, según Zevi, se justifica dentro del

“clima autárquico y nacionalista de la época... se volvía hacia los dialectos, no porque “la lengua” hubiera sido rematada, esclerotizada y por lo tanto incapaz de expresar, sino porque intentaba encontrar un precedente “italiano” de gusto por las formas geométricas elementales y pasos que había programado Le Corbusier...”. El propio Pagano, criticando la habitual imagen histórica como repertorio de formas áulicas, centraba su atención en esa edificación menor, “inmenso diccionario de la lógica constructiva del hombre, creador de formas abstractas y fantasías plásticas con un evidente ligamen al suelo, al clima, a la economía, a la técnica... la coherencia funcional y técnica son evidentemente legibles en estas obras de arquitectura rural... la funcionalidad ha sido siempre el fundamento lógico de la arquitectura... Hoy en día, estas leyes han sido descubiertas y defendidas no sólo por razones estéticas sino por un deseo moral de claridad y honestidad...” etc.

El testimonio, de cualquier forma, es confuso. Si podemos individualizar claramente el parámetro funcional, coherente, antirretórico, etc., etc., relacionado con la exposición del lenguaje de patterns antes aludido, existen otros fundamentos menos claros. Hay una componente nostálgica, arcádica, rousseaniana, un poco a la sempiterna búsqueda de la perdida Edad de Oro, el intento de relacionar precedentes populares con el purismo racionalista, la “mediterraneidad” elevada al plano de categoría metahistórica, el nacionalismo en cuanto presunta anticipación formalizada por la “cultura inconsciente” italiana en relación con el lenguaje funcionalista... etc. En este sentido, el caso italiano es bastante esclarecedor de los similares avatares que configuraron algunos aspectos del panorama español (no concretamente el de Coderch). La verdad y el error, la luz y la sombra, lo positivo y lo catastrófico, se entremezclan constantemente en este gambito, tanto a nivel teórico como en lo estrictamente operativo. Lo que señala Pagano, lo que obtiene Fisac, es en parte cierto, pero interesa ver simultáneamente esas facetas negativas. Así, por ejemplo, en la consideración nacionalista que podríamos desdoblar en dos vertientes: una, áulica, monumental (“romana” en el caso italiano, “imperial”, “los Austrias”, en el caso español), y otra menor, ruralizada, provinciana y folklórica (común a ambas naciones). Zevi señala refiriéndose a estas culturas: “...buscó los sabores locales, los colores de provincias... el rancio sentimentalismo pintoresco-folklórico de las construcciones de estilo menor, la traducción semi-moderna de la “atmósfera local”, mediante la estilización de las formas indígenas tradicionales. Pero como para superar los equívocos es necesario no sólo lamentarlos sino también esclarecer las razones que los han originado, hay que decir que aquellos arquitectos que participaron en la tendencia provinciana, cuando no lo hicieron por razones tác-

ticas —sea con la intención de comprometer algo para no perder todo— se sintieron llamados por un sincero deseo de tornar más humana la arquitectura moderna, más cálida, más cercana a la realidad. Naturalmente, como dicha realidad no existía concretamente —en cuanto contenido, por así decirlo...— tal esfuerzo de humanización se desarrolló en la órbita de elementos extraños, estilísticos...” etc.

El inicial Coderch se mueve sinuosa, hábilmente, dentro de esta peligrosa constelación de luces y sombras, esquivando milagrosamente sus aristas más ácidas. En general toda la situación española, en diversos grados de calidad, valoración, compromiso recorre ampliamente este mismo aspecto —de Pagano al folklorismo de Capri, por ejemplo— en cuyos extremos más significativos pondríamos las iniciales experiencias de Coderch precisamente, de Alejandro de la Sota, Fernández del Amo, o el caso de Fisac, lingüísticamente algo más complejo. (En él, el parámetro cultural, “inconsciente”, experimenta el choque frontal con la experiencia nórdica, dando como resultado un producto de lectura interpretativa más difícil. Si el lenguaje extremo de las cavidades murales de Daimiel retoma, románticamente, expedientes populares, el análisis planimétrico es otra cosa muy distinta, intencionada, culta). De igual manera el carácter más tardío —Coderch y Fisac—, cronológicamente, de estas aportaciones hace que la referencia “menor” quede englobada dentro de la aludida ambientación generacional que Gregotti ha denominado como “aspiración al realismo” y cuyo precedente cultural más destacado, una vez más italiano, corresponde lógicamente a la cinematografía de De Sica, Rossellini, etc., intentando de alguna manera trascender el ámbito “especialístico” a que antes hemos aludido “cualificando el movimiento moderno, haciéndolo popular...”. Las bases teóricas de esta operación, no por repetidas e inexistentes, bajo las mismas o diferentes formas, parecen significativas pero débiles.

El momento reciente más espectacular estuvo constituido por la célebre exposición de Bernard Rudofsky, “Arquitectura sin arquitectos” inaugurada el 65 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, encaminada a proponer la realidad de la auténtica arquitectura como alejada del restringido ámbito “especialista”, como fruto de “la actividad espontánea de la herencia común de todo un pueblo, desarrollada bajo la influencia de experiencias colectivas...”. Un paso más y se establece el nexo entre esta vertiente y el informalismo arquitectónico. De ahí hacia la reconsideración expresionista la distancia parece mínima. En el ensayo *Arte popular* como arte moderno, surgía la referencia a este último aspecto: “Con el expresionismo alemán se instaura la comunicación artística directa, su léxico-gramática, sintaxis... el código de la naturaleza... (porque)... se ela-

boran series de signos que no son postulados de significaciones dadas a priori y a capítulos como comunicativos de valores institucionalizados de una cultura de clase...”. Zevi, por su parte, testimonia que siempre que se verifica una crisis de una “lengua pura”, el artista recurre al dialecto, en la confianza de reanimar el léxico y la sintaxis académica con la aportación de un subcódigo provincial... pero “en esa realidad se contraponen una retórica a otra... al conformismo de la lengua pura se yuxtapone el conformismo de la decadencia de los dialectos...”. Y, de hecho, el resultado ofrece, quizá por primera vez en la España de la posguerra, una interesante alternativa en donde intenta conjugarse la tan denominada “aspiración al realismo”, propia de aquellos años en Europa, las experiencias italianas o escandinavas —Coderch y Fisac, respectivamente—, una difusa conciencia empírica, etc., etc.

El tema, como vemos, es algo más intrincado que lo que pudiera sugerir una homeopática alusión al popularismo ibicenco o mediterráneo. Interesa ver que el caso de Coderch no se produce en la curiosa, estratégica, aproximación de Pagano entre racionalismo y éon popular. A Coderch, la figura de Le Corbusier, más concretamente las viviendas unifamiliares de Le Corbusier, le ponen fuera de sí. Como antes decíamos en su estudio tiene en lugar privilegiado una revista sobre Villa Savoya que utiliza, inevitablemente, para una ardiente prédica sobre las soluciones del gran maestro suizo. (Es curioso, me relataba un día el ceramista Cumella que Tapies vaciló un tiempo, a la hora de elegir arquitecto para su vivienda-estudio, entre Le Corbusier y Coderch concretamente. Al final se decidió por Coderch, en función, según venía a decir el ceramista, de la superior consideración al “factor humano” del arquitecto Coderch).

En cambio, no es ajeno a la aludida relación establecida entre tradición-expresionismo, quizá intuyendo que su contraste ilustra, de alguna manera, la bifocalidad entre esa cotidianeidad, tan cara a su creador, y el oscuro, soterrado, acento “heroico”, poniendo en relieve—como ha señalado un crítico—que “cada uno de estos dos aspectos se encuentra implicado en el otro”. Zevi establecía, con este propósito, una sucesión que iría desde los más espectaculares ejemplos de “la arquitectura sin arquitectos” a los cavernosos volúmenes de la última obra de Bloc. La relación es un tanto forzada pero, en el caso de José Antonio Coderch, el nexo queda establecido con una gran naturalidad en las planimetrías de la Casa Ugalde localizada, con poderosa ambigüedad, en una suerte de confluencia de popularismo, sentimiento informal, expresionismo... Volumétrica-mente, el acento de los planos se sosiega un tanto. Ahí de nuevo —siempre ese extraño control de Coderch— se impone la blanca luz, la oceanografía del tedio, la armonía de la fatiga...

Después, durante bastantes años, parece que olvida el “acento heroico”, la expresión vuelve a sosegarse, todo es de nuevo y solamente cotidiano, medido, silencioso, distante... ¿Acentos ocasionales? Ciertamente. Bastaría ver la tensión interna de la distribución de su casa de pisos en la Barceloneta pero, de alguna manera, todo queda allí oculto, encerrado, en una envoltura clausttral, hermética, tan distante e introvertida como su propia personalidad, su propio estudio...

Pero la ecuación está definitivamente resuelta. Al cabo de los años, precisamente con la aparición de nuevos programas, de grandes obras, de encargos instalados dentro de la “affluent society”, el oculto nervio expresionista de la antigua Casa Ugalde vuelve a revelarse. Ya el hotel de Mar parece revelar claramente el compromiso entre lo cotidiano y lo heroico, el compromiso tenso en una visión espectacular, hábil, escenográfica... El tono de su voz se ha elevado de nuevo, replanteando la vieja dicotomía del conjunto de Torre Valentina. Un paso más y en los célebres, polémicos, edificios de oficinas en Barcelona, Coderch reencuentra su más centrada opción expresionista...

Aunque a él no le guste, hay algo en esta última inflexión suya que recuerda al estallido de Le Corbusier en Ronchamp. También aquí, el fatigado maestro de tantas batallas, simultáneamente obscuras y brillantes, en el campo de lo cotidiano, parece desmentirse a sí mismo y, abriéndose, comprueba la inadecuación de su vieja ortodoxia —más o menos “inconsciente”— del silencio, dentro del nuevo panorama urbano, social, económico, está en el filo de su gran madurez y ensancha su poética, acentúa la vertiente “heroica”, el olvidado dramatismo pasa a un primer término, el organismo edilicio se instala polémica, surrealísticamente, dentro del panorama urbano... Estamos ante un nuevo, polémico, Coderch, de la misma forma que en Ronchamp estábamos ante un nuevo, polémico, Le Corbusier.

Pero esto no es todo. Tampoco esta inflexión de su trayectoria es de lectura fácil. Por un lado, ciertamente, conviene destacar cómo el carácter de ruptura no es absoluto. (Tampoco lo era en Ronchamp. Bastaría mirar la obra pictórica y escultórica de Le Corbusier, la organización espacial de las terrazas de Marsella, etc., para comprobar el vínculo de la magia espacial de la ermita con tantos aspectos previos de la prédica corbusieriana). Un análisis detenido del hotel del Mar, del edificio Girasol, permite comprobar la persistencia de tantos expedientes tradicionales de su trayectoria. Pero ahora sería, quizás, el grado de jerarquización, el sentido dado al organismo edílico en su acepción más completa. (Desde otro punto de vista Coderch no abandona, dentro de programas más restringidos, los

acentos que le hicieron célebre. Una de sus últimas obras, una villa situada muy cerca del estudio, se mueve, de alguna manera, dentro de una visión, enriquecida por los años, en la misma línea residencial de sus años juveniles. Coderch emerge inopinadamente después de un sorprendente buceo interno, enriquecido, irisado, pero siempre el mismo).

Es curioso cómo un hombre, un creador, un arquitecto, tantas veces definido como abstraído de preocupaciones culturales, autodidacta, agnóstico, etc., tenga el instinto de acertar, desde dentro, con el ademán oportuno para responder a tan complejas y diversas solicitudes culturales. Instalado ante unos programas ajenos a una problemática “cotidiana”, abandona instintivamente el estatismo de su habitual lenguaje de patterns para caminar dentro de la obligatoria complejidad de un mundo tecnificado. Reflejando, de alguna manera, en sus obras iniciales el tradicionalismo, el carácter estático de la clase a quien van dirigidas, adopta, dentro de nuestro desgarrado mundo urbano, un lenguaje expresionista, tenso, conflictivo y provocador... Situado, como está, dentro de un proceso finalizador del lenguaje contemporáneo, adopta, en su capítulo de madurez, ese carácter abierto, disolvente, que Oteiza quería para los estadios epigonales... Los edificios Trade, más claramente que ninguno, reflejan esta situación ofreciendo el líquido testimonio de una obra que transcribe el final manierístico, desgarrado, de una época...

De nuevo, en clave oteizésca, diríamos que la obra se hace cóncava, pastosa, una pura impresión diluida, exactamente lo opuesto a todos los diurnos neoclasicismos, “que golpean en la cara externa de las cosas...”. Podemos imaginarnos la actitud de su creador, fatigado de toda su golosa rememoración mediterránea, evocando aquí el lejano relámpago de Mies en aquel también desgarrado momento de la primera posguerra que, en cierta forma, había somera, juvenilmente, atisbado a la casa Ugalde... Hay algo distinto en profundidad dentro del tono del último Coderch, una voz que se eleva en un momento, en una situación de crisis, una voz distinta, enronquecida ya en relación con esa serena, homogénea, afirmación de antaño, un ademán que elude la poética estilizada de sus villas, a favor de una constante instalación dentro del riesgo... Experimentación, polémica, ya no valen aquí las consideraciones sobre el “aticismo”... Coderch y el grupo americano Heinrich-Schipporeit coincidirán en cierta forma, cronológica y gráficamente, en su rememoración miesiana. Fue una situación curiosa, extraña, muy mal entendida —inevitablemente— por algunos. Pero el grupo americano, en su brillantísima —más brillante que la de Coderch— solución, creemos que se aleja más de las valencias polémicas del inicial esquema de Mies. Bastaría examinar la organización de las plantas. De alguna forma, estaríamos paradójicamente próximos casi a un

isótopo magistral del Chicago Tribune de Loos, a “la más institucionalizada de las formas”, la columna... Coderch, limitado forzosamente a una tecnología más restringida, es en el fondo más disolvente, más radical... Allí, la arrogancia de un menhir tecnológico, emblemático, neo-monumental, aquí el cromlech urbano, el surrealismo de una expresión fluvial que opera por contraste, una denuncia de su marco que no podemos encontrar en el esquema norteamericano, variante de variantes...

No sé hasta qué punto la involución de este último capítulo determina, de alguna forma, la alteración de la metodología habitual de su obra. Porque hay algo en este actual Coderch que parece abandonar un tanto ese obsesivo, moroso, cuidado del detalle, de la resolución escalarmente reducida, en favor de la óptica más general, el trazo de conjunto, el esquema totalizador... Parece que el arquitecto se separa más de su obra, establece una distancia más alejada, entorna los ojos... (Molezún me señalaba en alguna ocasión la extraordinaria distancia establecida entre los anteproyectos y las realizaciones de Coderch, a favor de las últimas, evidentemente...).

Quizás de esta manera, en este cambio en el centro de gravedad metodológico, se encuentra la explicación de ciertas inconsecuencias de detalle que parecen aquejar a algunos de estos planteamientos. En este punto parece que se aproxima un hombre de perpetuos “ojos entornados” como un Oiza, quintaesencia de una visión generalizada de los problemas... Éste es quizá el caso de su célebre conjunto de “las Cocheras”, en mi opinión, inferior al hermoso, diminuto, barrio del Banco Urquijo, una de las hermosas obras de este carácter que la tradición española puede ofrecer en todos los años de posguerra... Todo el período anterior, todas sus experiencias previas, hotel de Mar, Girasol, Barceloneta, las pequeñas villas, lo inconsciente y consciente... etc., parece recogerse aquí ampliadas, definitiva, magistralmente resueltas, en una sola unidad... (Hay una calle en Barcelona, Compositor Bach, que parece resumir brillantemente la evolución de la cultura arquitectónica catalana de los últimos veinte años. En esta obra aludida de Coderch, parece que la voluntad homeopática da un paso más, un solo conjunto, debido a la mano de un solo arquitecto, que transcribe algunas de las más válidas experiencias del diseño urbano de Barcelona). No vemos ya, ciertamente, el grito polémico de los Trade, pero tampoco la serena, aristocrática, frialdad de sus villas...

(Observación al margen pero de alguna forma necesaria, Coderch puntualiza, insiste que, desde su angulación personal, le “parece más interesante... mejor... la urbanización de Cocheras... Quizás me equivoque, pero me gustaría que fuera así... Comprendo en parte la vinculación sentimental del arquitecto hacia este planteamiento, interpretable quizás en términos de un Gallaratense barcelonés, pero...).

La atmósfera es, diríamos, un tanto elegíaca... La retórica ha crecido dentro del último Coderch, esto es evidente, y este planteamiento no es ajeno a esta suerte de ambientación. Pero el trasfondo es aquí más sutil. La visión afirmativa de estos años se tiñe aquí de resonancias ambientales nostálgicas... No sé bien por qué, viendo el carácter intrincado, defensivo, de sus aplomadas masas, su relación con la vegetación constantemente aludida, rememoraba la óptica romántica de un Wright, la denuncia —relativa, ciertamente— que suponen estos planteamientos del hecho urbano de nuestras ciudades, la mirada lateral hacia la consideración medieval... No abundan realmente, dentro de esta escala más o menos microurbánística, las obras maestras. Hace unos años destaqué, en muy diferente sentido de programa, proporción, etc., la obra madrileña Ciudad de los Poetas, de Antonio Perpiñá, Iglesias y de Miguel como el auténtico sucesor del ya lejano y mítico Caño Roto. Dentro del elevado marco económico que supone este conjunto de Coderch, lo habitual desgraciadamente también es el horror. Quisiera ahora decir que no conozco una obra de este carácter, comparable a la que estamos ahora haciendo referencia. Y es curioso que este planteamiento surja de manos de quien, como decía Mumford de Wright, no parece sentir demasiado amor por la ciudad como tal...

No está solo, ciertamente, Coderch en la aventura del proceso que conduce a esta obra maestra, pero, en cierta forma, es quien ha sabido combatir más tenazmente por ello y quien ha conseguido canalizarlo hacia resultados más coherentes. De ahí el carácter extraño de su componente romántica, distanciada del extremo wrightiano para quien “ser libre equivale a estar libre de vecinos...”. Coderch se mueve ahí con un pulso tan firme como sutil y, de alguna manera, la extraña elocuencia de su innegable compromiso, trasciende la mayoría de los intentos paralelos...

Y, sin embargo, los medios manejados no tienen nada de extraordinario, distinto, *aggiornato*... Tras la revelación de las oficinas, parece que Coderch vuelve a sumergirse hacia atrás en otro de los complicados vaivenes de su trayectoria. El mismo Girasol parece lingüísticamente más arriesgado. Pero es, precisamente, en ese entornar los ojos de la nueva época cuando Coderch proporciona su nueva dimensión, el aura romántica en que ahora parece fijada su maestría. Maestría oculta, poco aparente, maestría en la que, de alguna forma, hay que violentar nuestra atención para intentar captar esa curiosa dialéctica entre la poesía y lo aparentemente obvio en que se debate toda su trayectoria.

Y así también su romanticismo, su valoración nostálgica, su denuncia del hecho ciudadano. Coderch ha tardado en ser aceptado por la ciudad, en

poder insertar claramente en ella el testimonio de su talento. El mismo ha tenido que irse creando hábilmente oportunidades donde aparentemente no había sino rutina y edilicia menor. Y ahora que la oportunidad surge, rememora en clave renovada aquella misma atmósfera neutralizada, coloquial, cotidiana...

Y el romanticismo de su esquema habitacional, de nuevo puede ser mejor entendido en contraposición de la proposición wrightiana, a la que una y otra vez había que volver en esta última fase. Por un lado, no veremos esa poderosa, inquietante, voluntad del maestro americano construyendo constantemente “su propia casa”, según señala Mumford, la óptica del arquitecto para quien los clientes son, en realidad, “huéspedes”. Coderch es, en este sentido, mucho más neutro y distante. Pero, desde otro punto de vista observado por el sociólogo americano, unos y otros participan de una misma atmósfera, digamos poco “moderna”, “anticuada” en el mejor sentido de la palabra, reacción necesaria de un paisaje más o menos virtual... Esta sensación es muy precisa en relación con el conjunto del Banco Urquijo, increíblemente instalado, apenas finaliza la obra, dentro de su entorno... Hay algo en ella casi de ruina anticipada, imagen romántica de una extraña, imposible, elegía residencial. (El edificio Girasol en Madrid se nos aparece, en cambio, más a trasmano, oscilante entre el vestigio romántico y el surrealismo de las oficinas. En términos de ajedrez, se diría que es un movimiento algo “forzado” y ciertamente más externamente “moderno”, más moderadamente polémico...).

En fin, vayamos hacia el final de estas desordenadas notas, intentemos de alguna manera resumir las claves fundamentales de su trayectoria. En primer lugar y aunque, como hemos intentado hacer patente, no hay una clara solución de continuidad a lo largo de toda su íntegra trayectoria, un análisis más pormenorizado —y con todo el indudable riesgo de la catalogación, más o menos apresurada— permitiría vislumbrar dos grandes capítulos, de alguna forma, bien caracterizados respectivamente.

En el episodio inicial, la poética de Coderch restituye deliberadamente la obra dentro de un panorama cotidiano, desmitificado, donde absolutamente toda connotación simbólica, metafórica, acepta precisamente las condiciones preestablecidas, las realidades de una sociedad discontinua, mediocre si se quiere, resolviendo cualquier afán de trascendencia por medios concretos, finitos, racionales. Evidentemente, una visión aparentemente tan moderada como la suya, no puede menos de ser leída en clave de fractura en relación con el panorama dominante, bien ajeno al tipo de solicitudes por él propuesto. De ahí su éxito y el involuntario carácter polémico de esa sosegada poética recuperación de valencias tradicionales,

hábilmente descontextualizadas. Invirtiendo los términos de la enunciación de Broch, diríamos que, pese a su evidente, elaborado, “dandysmo”, la atmósfera plutócrata es recubierta por un velo eminentemente cotidiano. Y en este sentido, constituiría la antítesis de la imagen decimonónica del arquitecto, el anti-Kitsch, en cuanto éste constituye la “sustitución de una categoría ética por una estética... impone al artista la obligación de realizar, no un “buen trabajo”, sino un trabajo agradable... lo que importa es el efecto’ etc.

Desde un punto de vista semiótico, diríamos que en el Coderch de primera época predomina un fondo lacónico, reticente, reductivo, en una gran variedad de niveles. Parece confirmar esa inicial observación de Eco, sobre los objetos arquitectónicos que “en apariencia no comunican sino que funcionan...”. Coderch, un hombre que ha operado tantos años “por simplificación”, ha simplificado también su gestión externa, personal, alejándose de esa incesante feria de vanidades de congresos y reuniones, distanciándose progresivamente de ese obsesivo papel de call-girls arquitectónico a la Koestler, siempre los mismos, siempre presentes, sabiendo cada uno de antemano lo que el otro va a decir, las contestaciones obligadas, las ausencias, las disensiones inevitables... todo fácil y sencillo de montar, unos golpes de teléfono, viaje y estancia, y todas las call-girls en pie de guerra... El laconismo de Coderch no participa de estos monótonos happenings...

En este episodio quedarán ya marcadas algunas de las componentes que habrían de caracterizar toda su trayectoria, su atención a los niveles “físicos” de actuación, su decidida voluntad de configuración atendiendo con mucha más intensidad al resultado concreto que a las ideas subyacentes, su actuación sectorial, restringida, respecto al planteamiento escalarmente más desarrollado, como el plan urbanístico, entendido como “...instrumento de mediación entre cultura y técnica, naturaleza e ingeniería, hombre y sociedad, todo ello en el seno de un sistema funcional...”, el carácter contradictorio de su background socioeconómico, sus dificultades en explicar su propio significado cultural...

Más tarde, ya vemos cómo el carácter relativamente excéntrico de sus expectativas, en relación con los intereses más frecuentes de la vanguardia española, comienza a hacer crisis... No vamos ahora a intentar repetir, exponer, el caudal de solicitudes culturales que, en último extremo, harán enunciar al célebre grupo Archizoom el alegre “dictum”: “Fin último de la arquitectura moderna es la eliminación de la misma arquitectura” o la referencia de las aludidas call-girls: “Hasta el presente los hombres han debido afrontar las perspectivas de la muerte en tanto que indi-

viduos, la generación actual es la única que debe afrontarla en tanto cuanto especie”, etc. Es evidente que todo este marco cultural no ofrece sino una relación muy indirecta con la involución de Coderch.

Pero, como ha señalado magistralmente Hermann Broch, en torno a los cincuenta años, surge en cada arquitecto, en cada artista, al captar su progresivo distanciamiento de las expectativas juveniles, de su extrañamiento biológico de la nueva conciencia, la eterna cuestión de su relación con el tiempo en que vive. En los mejores —éste es el caso de Coderch— “se va llenando de nueva vida y de nuevos problemas”. La antigua simplificación se ve ahora suplantada por una progresiva, sutil, voluntad de complejidad y, siguiendo con el esquema del mismo autor, amplifica la tensión del efecto, “las gotas de Kitsch”, traduciendo, inevitablemente, la inclinación romántica hacia la historia, personal y colectiva, el dato psicológico de la memoria nostálgica. El dato irracional, la voluntad sutilmente paroxística diluidas en su trayectoria, irrumpen lateralmente en su obra de las oficinas, testimonio de una curiosa recuperación simbólica, ausente en general a lo largo de toda su gestión anterior...

Todo ello ha configurado y configura una imagen de creador tan poderosa como extraña, singular, mucho más singular de lo que puede pensarse desde la directa proximidad de sus concretos testimonios... Extraña la violencia, la decisión con que ha asumido ese dramático desafío “de los cincuenta años”, la continuidad establecida en su trayectoria por encima de las inflexiones, el mantenimiento tenaz de la perspectiva “cotidiana”, su perpetuo distanciamiento, la reticencia comunicativa, la constante introversión en su propio acento creador... Estamos tan acostumbrados a la elocuencia brillante de los arquitectos de la Escuela de Madrid —Sota incluido. Ocurre que la retórica de Sota es distinta, “autre” que dirían en Europa, pero extraordinariamente eficaz— que resulta difícil captar el restringido, peculiar, mensaje del gran arquitecto catalán. Sin embargo, todo ello, de cualquier forma, no ha supuesto obstáculo para ese general, entusiástico, reconocimiento en torno a su figura. Paradójicamente, a pesar de su obsesiva voluntad de restricción, de su laconismo expresivo, de ese nostálgico “tono menor” que parece sobrevolar gran parte de su trayectoria, si algún nombre de la posguerra ha sido unánimemente codificado en el papel de “arquitecto-demiurgo” ése es ciertamente José Antonio Coderch. Enésima paradoja”.

Estas son algunas de las cosas que pensaba entonces. Quizás ahora veo las cosas de otra manera.



• José Antonio Coderch y Manuel Valls.
Casa de vecinos en la Barceloneta, Barcelona, 1952-54.



• Alberto Sartoris en 1953.

MÁS SOBRE CODERCH

MTM. *Sí que parece un texto complicado, extraño...*

JDF. Como te dije, en Nueva Forma escribimos sobre casi todos los grandes. Pero, dado el general tono coloquial de esta obra, he preferido limitarme a algunas figuras. Que me disculpen, por ahora, Cabrero, Aburto, al que tanto aprecio, con el que tanto me he reído, uno de los arquitectos más agudos que he conocido. Sólo por su casa de colores de Neguri en Bilbao, un Loos mejorado, merecería un estudio independiente. Pero ya tendremos, acaso, oportunidad de comentarlo posteriormente.

MTM. *¿Ha explicado José Antonio Coderch, alguna vez, sus propias ideas sobre arquitectura?*

JDF. Por lo menos no con frecuencia, que yo sepa. Hay un curioso texto de el que, en su día, provocó alguna polémica, su discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes. Se llamaba "Espiritualidad de la Arquitectura".

MTM. *¿Qué fecha tiene? No sabía que Coderch fuera académico.*

JDF. 1977. Pues sí, era académico. Como debieran serlo Fisac, Sáenz de Oiza, Sota, Aburto... Pero ya sabemos lo que pasa.

MTM. *¿Podemos conocer el discurso?*

JDF. Sí. Helo aquí.

“Señoras y Señores:

Al dirigirme a Vds. no es mi intención ni mi deseo sumarme a los que gustan de hablar y teorizar sobre Arquitectura. Pero después de más de treinta y siete años de oficio, he llegado a concretar algunas certidumbres y experiencias.

Un viejo y famoso arquitecto americano le decía a otro mucho más joven que le pedía consejo: “Abre bien los ojos, mira, es mucho más sencillo de lo que imaginas”. También le decía: “Detrás de cada edificio que ves hay un hombre que no ves”. Un hombre; no decía siquiera un arquitecto.

LOS GENIOS INNECESARIOS

No creo que sean milagros o genios lo que necesitamos ahora. Creo que los genios son acontecimientos, no metas o fines. Tampoco creo que necesitamos pontífices de la Arquitectura, ni grandes doctrinarios, ni profetas, siempre dudosos. Algo de tradición viva está todavía a nuestro alcance, y muchas viejas doctrinas morales en relación con nosotros mismos y con nuestro oficio o profesión de arquitectos (y empleo estos términos en su mejor sentido tradicional). Necesitamos aprovechar lo poco que nos queda de tradición y ética verdaderas en esta época en que las más hermosas palabras han perdido prácticamente su real y verdadera significación.

Necesitamos que los miles y miles de arquitectos que andan por el mundo piensen menos en Arquitectura (con mayúscula), en dinero o en las ciudades del año 2000, y más en su oficio de arquitecto. Que trabajen con una cuerda atada al pie, para que no puedan ir demasiado lejos de la tierra en la que tienen raíces, y de los hombres que mejor conocen, siempre apoyándose en una base firme de dedicación, de buena voluntad y de honradez (honor).

Tengo el convencimiento de que cualquier arquitecto de nuestros días medianamente dotado y preparado, si puede entender esto, también puede realizar una obra verdaderamente viva. Esto es para mí lo más importante, mucho más que cualquier otra consideración o finalidad, sólo en apariencia de orden superior.

Creo que nacerá una auténtica y nueva tradición viva de obras que pueden ser muy diversas, pero que habrán sido llevadas a cabo con un profundo conocimiento de lo fundamental, y con una gran conciencia, sin preocuparse del resultado final que, afortunadamente, en cada caso se nos escapa y que no es un fin en sí, sino una consecuencia.

IDEAS Y PALABRAS

Creo que para conseguir estas cosas hay que desprenderse antes de muchas falsas ideas claras, de muchas palabras e ideas huecas, y trabajar de uno en uno, con la buena voluntad que se traduce en acción propia y enseñanza más que en doctrinarismos a la moda. Creo que la mejor enseñanza es el ejemplo; trabajar vigilando continuamente para no confundir la flaqueza humana, el derecho a equivocarse —capa que cubre tantas cosas—, con la voluntaria ligereza, la inmoralidad o el frío cálculo del trepador.

Imagino a la sociedad como una especie de pirámide, en cuya cúspide estuvieran los mejores y menos numerosos, y en la amplia base las masas. Hay una zona intermedia en la que existen gentes de toda condición que tienen conciencia de algunos valores de orden superior y están decididos a obrar en consecuencia. Estas gentes son aristócratas y de ellas depende todo. Ellos enriquecen la sociedad hacia la cúspide con obras y palabras, y hacia la base con el ejemplo, ya que las masas sólo se enriquecen por respeto o mimetismo. Esta aristocracia hoy prácticamente no existe, ahogada por el materialismo, la filosofía del éxito, la tecnocracia y burocracia estatales incompatibles con la libertad y la iniciativa creadora. Con lo sagrado.

Solían decirme mis padres que un caballero, un aristócrata, es la persona que no hace ciertas cosas, aun cuando la Ley, la Iglesia y la mayoría las aprueben o las permitan. Cada uno de nosotros, si tenemos conciencia de ello, debemos tratar de formar una nueva aristocracia. Éste es un problema apremiante. Hay que empezar pronto y después ir avanzando despacio, sin desánimo. Lo principal es empezar a trabajar y después, en todo caso, hablar de ello.

EL ODIOSO MATERIALISMO

Al dinero, al éxito, al exceso de propiedad o de ganancias, a la ligereza, la prisa, la falta de vida espiritual o de conciencia, a la uniforme masifica-

ción, hay que enfrentar la dedicación, el oficio, la buena voluntad, el tiempo, el pan de cada día y, sobre todo, el amor, que es aceptación y entrega, no posesión y dominio. A esto hay que aferrarse.

Se considera que cultura o formación arquitectónica es ver, enseñar, o conocer más o menos profundamente las realizaciones —signos exteriores de riqueza espiritual— de los grandes maestros actuales y pasados. Se aplican a nuestro oficio los mismos procedimientos de clasificación —signos exteriores de riqueza económica— que se emplean en nuestra sociedad materialista. Luego nos lamentamos de que ya no hay grandes arquitectos, de que la mayoría de los arquitectos son malos, de que las nuevas urbanizaciones resultan antihumanas, casi sin excepción en todo el mundo, de que se destrazan nuestras viejas ciudades y se construyen casas y pueblos como decorados de cine a lo largo de nuestras hermosas costas mediterráneas.

LA CALIDAD ESPIRITUAL DEL ARQUITECTO

Es curioso el contraste entre lo mucho que se valoran las obras de los grandes maestros, que no están a nuestro alcance, y el silencio o ignorancia de su moral o posición ante el problema, que esto sí podemos intentarlo. ¿No es extraño que se hable o se escriba de sus flaquezas como cosas curiosas o equívocas, y se oculte como tema prohibido o anecdótico su posición ante la vida y el trabajo? ¿No es curioso también que tengamos aquí, muy cerca, a Gaudí (yo mismo he conocido a personas que trabajaron con él), y se hable tanto de su obra y tan poco de su posición moral y de su dedicación?

Con los grandes maestros de nuestra época pasa prácticamente lo mismo. Se admiran sus obras o, mejor dicho, las formas de sus obras y nada más, sin profundizar para buscar en ellas lo que tienen dentro, lo más valioso, lo que está a nuestro alcance. Claro que esto supone aceptar nuestro propio techo o límite, lo cual no es posible cuando se quiere ser un Le Corbusier o ganar mucho dinero.

La verdadera cultura espiritual de nuestra profesión siempre ha sido patrimonio de unos pocos. La postura que permite el acceso a esta cultura es patrimonio de casi todos, y esto no lo aceptamos, como no aceptamos tampoco por lo menos el comportamiento cultural que debería ser obligatorio y estar en la conciencia de todos.

Antiguamente el arquitecto tenía firmes puntos de apoyo. Existían muchas cosas que eran aceptadas por la mayoría como buenas o, en todo caso,

como inevitables, y la organización de la sociedad, tanto en sus problemas sociales como económicos, religiosos, políticos, etc., era estable o evolucionaba lentamente. Existía, por otra parte, más fe, más dedicación, menos falso orgullo y una tradición viva en la que apoyarse. Con todos sus defectos, las clases elevadas tenían un concepto más claro de su misión, y rara vez se equivocaban en la elección de los arquitectos o artistas de valía; así, la cultura espiritual se propagaba naturalmente. Las pequeñas ciudades crecían como plantas, en formas diferentes, pero con lentitud y colmándose de vida colectiva. Rara vez existía ligereza, improvisación o irresponsabilidad. Se realizaban obras de todas clases con un valor humano que se da hoy muy excepcionalmente. A veces, pero no con frecuencia, se planteaban problemas de crecimiento, pero sin esa sensación, hoy inevitable, de que la evolución de las ciudades es muy rápida y muy difícil de prever como no sea a muy corto plazo.

Hoy en día las clases dirigentes han perdido el sentido de su misión, y tanto la aristocracia de la sangre como la del dinero, pasando sobre todo por la de la inteligencia, la de la política y la de la Iglesia o iglesias, salvo rarísimas y personales excepciones, contribuyen decisivamente por su inutilidad, espíritu de lucro, cobardía, ambición de poder y falta de conciencia de sus responsabilidades, al desconcierto arquitectónico actual.

PROBLEMAS QUE INCIDEN SOBRE LA ARQUITECTURA

Por otra parte, las condiciones sobre las cuales tenemos que basar nuestro trabajo varían continuamente. Existen problemas religiosos, morales, sociales, económicos, de enseñanza, de familia, de fuentes de energía, etc., que pueden modificar de forma imprevisible la faz y la estructura de nuestra sociedad. Son posibles cambios brutales cuyo sentido se nos escapa y que impiden hacer previsiones honradas a largo plazo.

Como he dicho ya anteriormente, no tenemos clara la tradición viva que es imprescindible para la mayoría de nosotros. Las experiencias llevadas a cabo hasta ahora y que indudablemente en ciertos casos han representado una gran aportación, no son suficientes para que de ellas se desprenda el camino que haya de seguir la mayoría de los arquitectos. A falta de esta clara tradición viva, y en el mejor de los casos, se busca la solución en formalismos, en la aplicación de metodologías de moda o en la rutina y en los tópicos de gloriosos y viejos maestros de la arquitectura actual, olvidando sus errores y prescindiendo de su espíritu, de su circunstancia y, sobre todo, ocultando cuidadosamente con grandes y magníficas palabras nuestra gran irresponsabilidad (que a menudo sólo es falta de capacidad de reflexión), nuestra ambición y nuestra ligereza.

Es ingenuo creer, como se cree, que el ideal y la práctica de nuestra profesión pueden condensarse en slogans como el del sol, la luz, el aire, el verde, lo social, lo político y tantos otros. Una base formalística y dogmática, sobre todo si es parcial, es mala en sí, salvo en muy raras y catastróficas ocasiones. De todo esto se deduce, a mi juicio, que en los caminos diversos que sigue cada arquitecto consciente tiene que haber algo común, algo que debe estar en todos nosotros, sin olvidar la Historia, y su antigua sabiduría.

El viejo Goethe decía: “El tema propio de la historia del mundo y de la humanidad, su tema único y el más profundo, al que todos los demás están subordinados, es el conflicto entre fe e incredulidad. Todas las épocas en las que domina la fe, no importa la forma en que se presente, son brillantes, levantan el corazón y dan frutos en el presente y en el futuro. Por el contrario, todas las épocas en las que la incredulidad, de la manera que sea, afirma su triste victoria, incluso cuando sucede que brillan por un tiempo con un falso resplandor, desaparecen de la vista en la posteridad, porque no hay nadie al que le guste molestarse en conocer lo que no ha dado fruto.

Una frase de Einstein preside nuestro despacho desde hace muchos años: “La cosa más hermosa que un hombre pueda sentir es el lado misterioso de la vida. En él está la cuna del Arte y de la Ciencia verdadera”. Y, aquí, aunque parezca contradictorio, vuelvo al principio de cuanto he expresado, sin ánimo de dar lecciones a nadie, con una profunda y sincera convicción.

He dicho”.

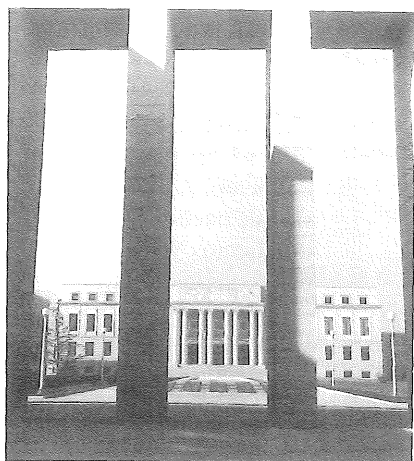
MTM. *Quizás luego podamos comentar algo. Pero has dicho que provocó alguna polémica.*

JDF. Sí. Especialmente con esa frase que dice “no creo que sean milagros o genios lo que necesitamos ahora”. Carlos de Miguel publicó una nota en ese sentido, y algunos se sintieron aludidos y se armó un pequeño belén. Quiero recordar que Rafael Moneo contestó a la nota. La verdad es que la frase, fuera de contexto como se dice ahora, se las trae. Era casi como una profecía de las actuales exigencias de rigor, modestia, humildad y todas las virtudes teologales y cardinales. Debo decir, en honor a la verdad, que cuando hablamos de eso (antes de lo de la Academia) estaba un poco arrepentido, como si se le hubiera entendido mal lo que quería decir. No puedo dudar de su sinceridad.

Pero la frase, no puesta en manos de José Antonio Coderch, él mismo un temperamento genial, sino de los que conocemos, deviene un tanto siniestra y apta para el despliegue de variados desafueros. Es como si se dijera: “Ahora no necesitamos genios. Para eso ya estaba yo. Los demás deben serenarse y ponerse en la cola si hubiere lugar”. Algo así.



• Miguel Fisac. Instituto Cajal y de Microbiología, Madrid, 1951.



• Miguel Fisac.
Edificio central del CSIC, Madrid, 1943

MIGUEL FISAC

MTM. *Y ahora, si te parece, vamos a detenernos en alguno, ya mencionado, de los grandes nombres olvidados: Miguel Fisac.*

JDF. Me parece oportuno. Lo curioso es que el conjunto de la obra de Fisac, insisto, es mucho más variado y rico de lo que nos quieren hacer ver. Influencias italianas (como Cabrero, pero con otro acento), Asplund, sobre el que luego hablaremos, consideraciones industriales y atención al material... Es como varios arquitectos desplegados en el tiempo... Resulta significativo contrastar el Instituto de Estudios Geológicos del 44, con todas sus eficaces evocaciones italianas, con el popularismo de Daimiel, el lirismo de Alcobendas, a caballo entre Ronchamp y Aalto, o la dureza de su obra para la IBM y sus blandos encofrados... Son casi como una historia de la arquitectura de la posguerra.

MTM. *También escribiste algo sobre él. Por cierto, ¿cuándo nació Fisac?*

JDF. El año 13. Algo mayor que Sáenz de Oiza, como ves. Se graduó en 1942. Y sí, he escrito bastante sobre él. Me produce un poco de vergüenza recordar aquellas cosas. Están demasiado datados aquellos enfoques.

MTM. *Podemos, sin embargo, recordar algo de ellos.*

JDF. Si te empeñas... Aunque debo insistir en que Fisac es bastante más que lo que allí decía. Pero veamos algunos textos.

“Miguel Fisac es una de las grandes figuras de esta primera generación. Y, desde un punto de vista operativo, el más importante, sin duda y en su momento. A través de su ondulante, compleja, dilatadísima gestión profesional, pueden traslucirse todos los avatares, incidencias, perplejidades, desalientos y revelaciones del premioso, intermitente, discurso arquitectónico de los últimos treinta años españoles.

Lo primero, en los orígenes, es la comprensión cabal de la situación cultural en que quedaban modelados los arquitectos en el período de formación. Si el naufragio alcanzaba a algunos de los más grandes nombres de anteguerra, en diversas formas, es decir, a hombres maduros, hombres formados y ya triunfadores de antaño, en medio de las premisas de lo que ampliamente pudiéramos denominar racionalismo, cabe pensar el significado y la virulencia con que ese mismo clima, devastadoramente cautivador, incidiría en los hombres entonces en situación de maleabilidad, aprendizaje y permeabilidad cultural. Todo coincidía: la tensión expresionista derivada de una guerra, la crisis internacional en torno a la experiencia racionalista, el aislamiento, la falta de información extranjera..., quizá, también, ya lo he señalado alguna vez, una cierta superficialidad a la hora de la incorporación del dato racionalista, acaso más asimilado como eventualidad lingüística, oportunista, que como símbolo de un ineluctable desarrollo cultural... Menos convincente es, a mi entender, la habitual coartada de la vinculación con Italia. Porque en la Italia fascista había otras muchas cosas aparte de la vía oficial de Marcello Piacentini. Terragni había construido en 1936 la Casa del Fascio de Como, y el año 1939, la de Lissone. Su última obra construida, la casa Giuliani Frigerio, es de 1940, tres años antes de su muerte. Adalberto Libera construía un importante auditorio en el E. U. R., y algo parecido podríamos decir del resto de los miembros del M. I. A. R. Con esto queremos señalar que el caso italiano podía ofrecer, tomado como modelo, alguna otra alternativa al monumentalismo que, en definitiva, parece adoptarse con bastante deliberación. Así, en este clima, sale al ruedo Miguel Fisac. De aquellos años, alguna obra clave, que acusa ya claramente un temperamento trascendido en torno a la debacle: el Instituto de Óptica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Tempranísima en las fechas, pertenece a esa senda donde el indudable monumentalismo, la forzosa, obvia, resonancia declamatoria, italianizante, discurre dentro de un clima de plausibilidad (pongamos el Instituto de Óptica al lado del Ministerio del Aire, por ejemplo), la senda que acabará estallando en el colofón de este dramático pe-

ríodo, el edificio de Sindicatos... Surge ya, en el joven Fisac, aunque sea en clave monumental, esa visión densa, aplastante, decidida, el ademán de trazo grueso, rotundo, que caracterizará toda su obra... Fisac no es un arquitecto sutil, refinado, sino un diseñador violento, unilateral, seguro, de ideas claras, precisas..., la violencia, la energía, la precisión, denotadas en la gigantesca, aplastante entrada de la obra de la madrileña calle de Serrano.

Al final del estadio, en torno al referido Instituto y quizás también la más moderada intuición de la Iglesia del Espíritu Santo, se abre un amplio período intermedio en el que Fisac intentará el esclarecimiento personal a través de una compleja experimentación en torno a tres o cuatro expedientes compositivos, experimentación que pueda permitirle la trascendencia definitiva del inseguro estadio retórico anterior, donde al lado de los éxitos señalados no dejan de encontrarse una sucesión de errores (las residencias de la Pinilla, por ejemplo), testimonio del desconcierto de un monumentalismo sin vitalidad, criterio ni norte.

El "intermedio" de Fisac, acunado en medio de las resonancias de alguna tormenta espiritual, se mueve en torno a tres alternativas fundamentales:

- a) La vertiente neoempírica del Instituto de Daimiel.
- b) La tempranísima intuición orgánica o expresionista del edificio de la Ciudad Universitaria o de la Iglesia de Vitoria.
- c) El registro racionalista de la Casa de la Cultura de Cuenca..., por citar tres o cuatro obras suficientemente definidas en cuanto a su planteamiento lingüístico.

Como es lógico, las fronteras entre uno y otro punto acaso no son tan concluyentes como para permitir una clasificación definitiva. Las interrelaciones son constantes y difíciles de deslindar. De cualquier manera, creo que es en torno a ese carácter trivalente de sus apoyaturas donde Fisac inicia su despegue creativo.

Nunca será Fisac menos unilateral que en estos años de indagación experimental. Sus referencias personales de aquel momento de búsqueda de una referencia, de una apoyatura, de norte, giran en torno a dos decepciones y dos hallazgos. Las decepciones, las del panorama italiano del momento y su visión del purismo racionalista, especialmente Le Corbusier; los hallazgos, el caso de Asplund, y posteriormente la arquitectura japonesa. Con Gunnard Asplund, la referencia efectivamente es inmediata, al definir un panorama tan complejo como el que estamos

intentando describir en el caso español, el panorama en que la romántica, brumosa, visión histórica de la Biblioteca de Estocolmo queda reemplazada por ese sutil panorama donde la aportación racionalista aparece contrabalanceada, matizada, trascendida, por un caudal de experiencias de todo orden, empirismo, manierismo, expresionismo, preorganicismo. Asplund, otro curioso caso de marginación histórica, ahora en el plano internacional, prolegómeno y obligada referencia de la delicada síntesis aaltiana, es el paso necesario a la hora de un intento de comprensión de la actitud de Fisac. Nada más oportuno, por lo tanto, que recordar brevemente algunos de los párrafos dedicados por Bruno Zevi al gran maestro sueco:

“Para comprender a Asplund hay que recorrer dos veces su historia. Ante todo hay que explicar su obra juzgándola desde el exterior, tomando la cultura europea como referencia. Definidos sus límites, se podrá revivir su íntima historicidad, no tanto o no solamente cultural, sino poética.

Resumida esquemáticamente y omitiendo todos los fenómenos concomitantes y paralelos, la naturaleza de la revolución funcionalista tal como se presentó luego de decenios de preparación en el terreno internacional de la postguerra del 18, es de carácter preeminentemente tecnicista y social. El móvil de la renovación y su base propagandista encuentra justificación en las tesis positivistas de la revolución industrial, de la nueva técnica constructiva, de los materiales modernos; y en un programa arquitectónico social que, partiendo desde las premisas del urbanismo, postula la “casa para todos”, estudia las estandarizaciones, las tipificaciones, la industrialización de la construcción y la prefabricación. La lucha contra el eclecticismo del Ochocientos no es conducida en nombre de un nuevo gusto figurativo, sino de una moralidad técnica y social de mayor actualidad: el 90 por 100 de los escritos y de las disertaciones de todos los grandes del movimiento, desde Le Corbusier a Mendelsohn, desde Gropius a Oud, se refieren a este tema. Sin duda, la renovación del gusto figurativo es de una importancia sustancial y en más de un arquitecto se convierte en el motivo secreto de su acción. Pero una característica peculiar de la cultura funcionalista consiste justamente en esta reserva benéfica, en una desinfección del vaniloquio formalista explotado por demás en las polémicas de los “revivals” y del floreal. No se reacciona más ante el romanticismo estilístico afirmando una nueva poética formal y el terreno en el cual tanto el “Arts and Crafts” como el “Art Nouveau” se declaran en quiebra, regresando ellos mismos a ese mundo de caducas preferencias románticas contra las cuales se habían defendido, sino desplazando decisiva y valientemente el terreno de la discusión: aceptando una posición

mecanicista y racionalista, teóricamente insostenible, equívoca y simplista, pero emotivamente saludable y gestora de nuevos grandes temas de vida e inspiración. En todo este largo, sufrido, atormentado capítulo de la historia de la cultura, Asplund no interviene.

También él actúa contra el romanticismo, contra el “sí mismo” de la “Escuela Sueca” de París o la de Carlshamn, pero, ¿con qué armas? Con un retorno al clasicismo, con una débil reinterpretación de los motivos del Renacimiento, resumidos en forma anti-histórica y tradicionalista.

Aquellos clasicistas, que se oponían hasta el drama infecundo del eclecticismo romántico en homenaje a una aún más anacrónica fe en la eterna actualidad de las formas griegas, romanas y del Renacimiento, han existido en todos los países. Si Asplund evitó ese destino, lo debe a un momento sucesivo de su vida, que ha sido definido como la segunda fase de su trabajo, y a una sensibilidad natural que no le permitía la vulgar banalidad y la pretenciosa retórica de tantos de sus compañeros de camino en todo el mundo. Mas era un camino culturalmente errado, fuera de la historia, y es sabido que quien emprende estos experimentos puede, en la mejor de las hipótesis, producir obras decentes, graciosas, tal vez espirituales, pero nunca poesía verdadera.

El neoclasicismo es en general un capítulo de la historia romántica, y lo es especialmente en Asplund a quien vemos pintar acuarelas de los palacios florentinos en 1914, esbozar una casita cercana a Villa Madama, en Roma, o una fonda sobre el Aventino, o un detalle decorativo de Siracusa, de Taormina, de Venecia, de Ravena. La elección de los temas, en verdad, dista casi siempre de la arquitectura áulica, imperial, grandilocuente, de escala inhumana: se dirige hacia la arquitectura rústica, a la llamada “arquitectura menor”, mas esto también es un recurso, el último vacuo refugio para aquéllos que, aún hoy, no tienen inteligencia y amor suficientes para tomar el camino de la arquitectura moderna, pero que sienten, por lo menos, el pudor de evitar un descarado academicismo. Si todo hubiera acabado aquí no recordáramos de Asplund ni siquiera el nombre.

Este juicio observando a Asplund desde el punto de vista de su historicidad europea —y reservándonos, repito, de analizar luego su calidad artística— puede valer para toda su obra, desde el comienzo de su profesión hasta los cuarenta y cuatro años, es decir, hasta 1930. Incluimos en ella el “Proyecto de la Göteborg”, la “Capilla del Bosque”, la “Biblioteca Municipal” y hasta las decoraciones, entre las cuales se individualizan algunas que anuncian claramente una simplificación en el sentido de las

corrientes modernas. Hasta en los dos edificios más conocidos de este período, nadie puede dejar de percibir las direcciones y las complacencias intelectualistas: la “Capilla”, con su helénico arcaísmo, lleva a la tarea de una caracterización en los límites neoclásicos; y la “Biblioteca”, de planta netamente simétrica, cerrada, inflexible, con su indulgencia para los portales de perfil rebajado se injerta en un eclecticismo de arbitrario acoplamiento de formas y motivos, sobre el cual ni siquiera es interesante detenerse porque ya tenemos de él demasiada experiencia directa en paralelos italianos.

Después de estos antecedentes, ¿cómo es posible que Asplund aparezca, a principios del decenio, en el escenario del movimiento europeo como protagonista de un retorno duradero de la arquitectura moderna? Algunos que se han ocupado de él críticamente han explicado que en 1930, debido casi a una fulmínea revelación, abraza el funcionalismo. Es una explicación que peca de mediocre interpretación histórica, porque oculta, bajo el mito de una “conversión”, sólo parcialmente efectiva, una visión estática y casi resumida del movimiento funcionalista. Por otra parte, si se hubiera tratado meramente de un nuevo adepto del racionalismo, ¿por qué se habría hablado de una “revolución del 30”, por qué razón estos edificios de Asplund habrían tenido tanta influencia sobre el desenvolvimiento posterior de la arquitectura europea, particularmente en Inglaterra, en Suiza, en Italia y luego también en América, hasta llegar a ser considerado el punto de partida? Si bien es exacto que en la evolución de Asplund los “Pabellones de la Exposición” constituyen el máximo punto de acercamiento al funcionalismo, resulta evidente que su importancia histórica no dependió de este acercamiento (¿por qué habría tenido mayor resonancia una arquitectura que “se acercaba” al racionalismo antes que una de las tantas netamente racionalistas?), si bien el hecho de que la arquitectura moderna europea, después de un decenio de experiencias productoras de esplendores artísticos y de vital y constructiva cultura, agotando los temas de su inspiración, buscaba nuevos caminos, nuevos programas, y hombres nuevos. Es el período en el cual en Rusia comienza la inversión de las directivas artísticas y el retorno a la reacción académica; en Alemania la propaganda nazi inicia su plan de calumnias repetidas que preparará en tres años la violenta represión del movimiento moderno; en Italia, después de un convivir más o menos pacífico entre racionalistas y académicos, se determina la corriente monumentalista que acudirá prontamente a ahogar a la auténtica modernidad; en Francia se perfila un cansancio general hacia el funcionalismo, un reflujo decorativista. Los “ismos” y la teórica mecanicista parecen haber cumplido su siglo. En toda Europa existió como una nueva instancia cultural, sobreentendida, inconsciente, expresa-

da en las instituciones de pocas personas extremadamente sensibles a todo relajamiento de vitalidad humana, entre los cuales, en Italia, debe recordarse a Edoardo Persico.

Como hemos visto, Asplund provenía de un mundo figurativo y cultural completamente diferente y permaneció dentro de los límites de una misma civilización, despegado, ajeno al drama y a la crisis del racionalismo; pero en aquel momento, diríamos, casi por casualidad, su línea se cruzaba con la de la crisis del primer funcionalismo, interpretada su instancia, ocasionando en ella una revolución. En un momento histórico en el cual la arquitectura moderna parecía esterilizarse en una repetición amanerada del formulario cubista, en fase descendente, en posición defensiva fría, no acogedora, cerrada en la rigidez de principios abstractos, figurativos y tecnicistas —en aquella hora fatal que todo movimiento viviente debe enfrentar, antes o después, y en el cual se plantea el dilema de renovarse o perecer— cuando ya se veían las perspectivas de una nueva academia corbuseriana o lurçatiana y contemporáneamente se sentía que las alas del movimiento se derrumbaban en el decorativismo y en el monumentalismo, se hacía necesaria una intervención exterior, un hombre nuevo. Asplund respondió a la secreta demanda de la arquitectura moderna: los “Pabellones de Estocolmo” trajeron una sonrisa, una alegría, una inyección de “charme” en la tétrica atmósfera del primer funcionalismo. Un nuevo sentido de riqueza inventiva, de variedad de motivos, de personalidad y de intimidad expresiva que sonaba extremadamente benéfico y reparador en medio de la objetividad, del anonimato, de la monotonía del racionalismo. Ésta fue su gran función histórica: en la ecuación tecnicista, abstracta e ideológica de la arquitectura moderna, introdujo un elemento psicológico, un atributo humano.

Naturalmente muchos no comprendieron de qué se trataba. Aún en el año 1940 “L’Architecture d’Aujourd’hui” definía los “Pabellones de Estocolmo” como “ensemble desordonné, mais trouvailles plastiques”, es decir, los juzgaba de una manera del todo extrínseca, como mero hecho figurativo. Pero Asplund no indicaba solamente la posibilidad de ampliar el diccionario expresivo moderno liberándolo de los clichés de las ventanas continuas, de los techos planos, de las paredes desnudas, de los grandes ventanales y de la volumetría cerrada. Él proyectaba, para repetir las palabras de un arquitecto que profundizó luego su camino, los métodos racionales en el campo humano, y al lado de los problemas económicos y técnicos, planteaba el problema psicológico. Si la arquitectura moderna, a pesar de tantas desviaciones monumentalistas y decorativistas, está hoy en una fase de expansión y fecundidad, se debe, mucho más que a la influencia de Wright —a quien Persico intuyó genialmente, pero que en su sen-

tido europeo data de la actual postguerra—, a toda aquella escuela sueca y finlandesa, de la cual Asplund fue, en 1930, el iniciador y el protagonista”.

Es a través de esta extraordinaria apoyatura historiográfica que Fisac planteará su intermezzo en torno a la resolución de la ecuación racionalismo-empirismo-organicismo. Emergerán los techos ondulados, las resonancias del expediente aaltiano en Viipuri, las coordinaciones planimétricas sinuosas, la compatibilización de nuestro tiempo con las poéticas populares de La Mancha, su país, donde también y paradójicamente habrá de plantear una de sus más definidas estructuras racionalistas, la Casa de la Cultura de Cuenca, el regusto por el ladrillo, por la densa, otra vez aplastante definición terrosa del Cajal, inventará una pieza cerámica... Todo un mundo de sugerencias, quizá demasiado antitético en su conjunto, desfila vertiginosamente en estos años de la mano de Miguel Fisac. Ruralismo, construcción, expresionismo espacial, prefabricación, módulo... Algunas observaciones: la primera, en orden a la antelación en relación con Fernández Alba, Manuel Reina, etc., y las promociones de 1959 y 1961 (sintomáticas de la adopción de la poética orgánica), con que Fisac adopta en España muchos de los datos de la actitud postracionalista. También el carácter irresoluto y excesivamente diversificado de la síntesis intentada. Fisac es, en estos momentos, un indagador incansable, un hombre que estrena posibilidades, que estallan vertiginosamente en su mente, después del deshielo de los años 40. Es un hombre probándose a sí mismo, acaso todavía sin descubrirse del todo. Quizá por ello, los expedientes no tienen tiempo de sedimentarse, de adquirir afinación, experiencia y control. Chocan entre sí, se desechan, vuelven a surgir y, posiblemente, todo dentro de un clima de estupefacción o apresuramiento. Fisac, antes lo veíamos, no es hombre en el que la destreza visual sea excesivamente sutil. Es un creador de vigor y violencia. Y quizá, muchas de las obras del período intermedio se encuentran aquejadas en el plano lingüístico por la excesiva diversificación, por la falta de última elaboración formal, por el carácter vertiginoso de una indagación tan amplia como la intentada, por una cierta despreocupación ante la coherencia de la síntesis formal. Éste también será el período de ascenso de Fisac a la fama, ese extraño y difícil estado de reconocimiento colectivo, integrándose en esa limitadísima élite de grandes profesionales de la arquitectura con cierto predicamento público... Y como también ocurre siempre en estos casos (acaso sea la inevitable ley de las compensaciones en medio de nuestro insolidario panorama), comenzará a ser marginado dentro de la esfera profesional. Ya nunca será (hasta el momento, por lo menos) lo que pudiéramos denominar “arquitecto de arquitectos”. Y lentamente comienza la cristalización definitiva de una extraña sensibilidad, donde el amplio ademán, denso, opaco, gra-

vitatorio, sofoca la voluntad de malabarismos líricos. Fisac avanza en su trayectoria como un tanque, despojado de gracia si se quiere, pero prendido de exigencias de vigor, definición, realismo... Cada vez son menos las ideas pero, simultáneamente, las adoptadas adquieren una mayor claridad, una voluntad más certera, más preciosa. Así, por ejemplo, en los expedientes gráficos, girando incansables en torno a dos o tres parámetros lingüísticos, simplistas si se quiere, pero terriblemente eficaces. “El hormigón es blando —dice—; el ladrillo duro”, “diferenciar claramente los muros de carga de los de cerramiento”, la recurrencia constante al expediente plástico de insertar en un paramento de fachada un elemento solitario y sorprendente, según una ley de contraste surrealista, como en el solitario balcón del remate del Cajal, el voladizo de la Casa de la Cultura de Cuenca, la escultura de Oteiza del ábside de Valladolid, la abertura del edificio de la Universitaria o el labio con que arquea la imposta del más reciente edificio de Joaquín Costa...

La expresión de Fisac comienza a envolverse definitivamente de una sombra aureola de opacidad, una aureola gravitatoria en torno a lejanas resonancias de órdenes defensivos, aplastantes... Queda planteada la constante bipolaridad entre una voluntad interior de transfiguración lírica, en la hermosa cavidad de la Iglesia de Alcobendas, y un rostro externo cada vez más hermético, más defensivo, más deliberadamente ausente de delectaciones morosas... La destreza de Fisac es una destreza dura, hiriente, una destreza deliberadamente torpe, salvando la aparente contradicción de una enunciación semejante... Hombre de realidades, la energía prevalece sobre la finura. Y así quedaron malogrados algunos aspectos del rostro externo de Alcobendas, donde la tensión interna de las cavidades no encuentra un eco razonable en su reflejo exterior, demasiado variado, diverso, agitado y escindido, en una síntesis irresoluta... El mismo interior, notable como modelado espacial, no arroja el mismo nivel a la hora del descenso escalar hasta el detalle, más epidérmico, incomparablemente más datado y rápidamente envejecido... La síntesis del Convento de los Dominicos de Valladolid, del Cajal, o del Edificio de la Universidad es, en ese sentido, claramente más lograda. Más lírico en la Universitaria, más medievalista, más empírico en Valladolid, más rotundo y sorprendente en la exedra del Cajal...

Hasta aquí el primer período de Miguel Fisac, la indagación tenaz de los primeros veinte años de gestión en pos de una seguridad, una referencia, un canon operativo; años de prueba, espléndida, tumultuosa y dramática; el testimonio de un rescate cultural que nos deja a las puertas del gambito brutalista y metodológico con que Fisac definirá la trayectoria de los últimos diez años.

En torno al filo de los años 60, el tercio operativo de Miguel Fisac comienza a experimentar una alteración sustancial. Tras la búsqueda experimental de dos décadas, los años de indagación que hemos intentado hacer explícitos en las líneas anteriores, emerge desde estos momentos una nueva, más definida y consecuente actitud de Fisac ante el hecho arquitectónico. La experimentación, amplia, diversificada, de su primera época tiende a congelarse en un registro cada vez más corto, más limitado y, lógicamente, más eficaz. Tras los años de tanteo, los años de la brillante vacilación, años formativos, experimentales, aventureros, años ambientales de una retina creadora, todavía no definitivamente adaptada ante las diversas luminosidades del panorama, todavía indecisa a la hora de la elección de su propia imagen, oscilante y tornadiza ante las cuatro fundamentales irisaciones de una época crítica, monumentalismo, empirismo, racionalismo y expresionismo orgánico, estalla lentamente en Fisac la elección consciente de un destino de creciente unilateralidad. Desde el mismo comienzo de los 60, Fisac abandona el juego de las cuatro esquinas culturales y caminará ya con una seguridad creciente en pos de una senda unitaria. Fisac elige material fundamental, una textura, un epitelio, el hormigón, y una técnica constructiva, en función de la seriación a través de una amplia gama de expedientes técnicos.

Convendría señalar, luego volveremos sobre este punto, cómo en realidad Fisac, en estos diez años, todavía no se ha planteado con precisión la consecuencia más lógica de este planteamiento previo: el abandono de la voluntad expresiva. Este corolario, inmediato al deseo de tipificación, todavía no es percibido en Fisac con la precisión y el coraje desplegado en otras parcelas de su quehacer. Volveremos a ocuparnos de este tema. Volviendo a los dos puntos iniciales, convendría en este aspecto recordar la observación de Alessandro Cappabianca que destaqué en un viejo trabajo sobre José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, al sugerir la posibilidad de una organización histórica de la arquitectura como concepción de una pugna entre “dos astucias poéticas”. La primera intentará “con la exaltación de toda la virtualidad propia de los elementos materiales, la articulación en conjuntos de creciente complejidad, que son conducidos a la percepción de una forma integral”. La segunda astucia procede según una actitud en la que impone el olvido “de que está trabajando (necesariamente) con determinado material y que triunfará más o menos según que los valores (abstractos) de relación, medida, etc., se impongan fuerte o débilmente al espectador”. En ese mismo trabajo intentaba describir las premisas estructuralistas de la tesis del investigador italiano:

“...partía en su esquema de la asimilación arquitectónica de dos conceptos lingüísticos: “fonema” y “morfema”. El “fonema” se identificaría con las

mínimas unidades constructivas (el ladrillo, la baldosa. la teja...) y el “morfema” con pequeños conjuntos de significación elemental (un pequeño trozo de cerramiento, por ejemplo). Asimilando el mundo arquitectónico al lingüístico, propone Cappabianca la creación del neologismo “arquitema”, como expresivo del material de construcción. Un paso más y la “palabra” establecería su relación con una entidad articulada y autosuficiente desde el punto de vista formal (vg.: un orden clásico).

Las dos astucias tendrían su correspondencia literaria; por un lado, en el lenguaje que exalta el contenido, lo que tiene que decirse, y por otro, en el lenguaje mélico, el lenguaje como vehículo de sonidos materiales, de fonemas, el lenguaje donde el significado tiene un carácter más secundario”.

La instalación de la arquitectura del último Fisac, de acuerdo con la enunciación estructuralista de Cappabianca, no deja de ofrecer dificultades. El paso primero, el más obvio, reside en la elección decidida de un “arquitema” predominante, el hormigón. Después de la versátil indagación textural, Fisac se nos convierte en un arquitecto de un solo pase, tan diversificado y proteico como queramos, pero siempre dentro de los límites de una deliberada autolimitación. El rostro externo, inmediato, de la arquitectura de Fisac adopta la primera de las dos astucias poéticas, la exaltación de la virtualidad propia del material. En los párrafos anteriores nos referíamos a la relativa falta de finura o refinamiento abstracto en todo su íntegro planteamiento arquitectónico. En ese sentido, su última obra no hace sino incidir dentro de esta misma realidad. Entre el “módulo-objeto” y el “módulo-medida”, que Argan ha destacado en tantas ocasiones, Fisac concentra su atención en los aspectos más objetivos, menos abstractos. Su ordenación, su forma de disponer la violenta presencia material de sus arquitemas, es siempre violenta, elemental, directa... El testimonio del material, la elaboración angustiosa, intrincada, refinada y sutil, desaparecen de su obra, en aras de definiciones rotundas, inmediatas, seriadas... Los bloques edilicios se descomponen en franjas horizontales, unidades óseas, a caballo entre la viga y la teja...

Sin embargo, es curioso (y he aquí la primera aparente paradoja de la temática de Cappabianca aplicada al caso Fisac) que la intensidad de la visión materialista, objetural, de su arquitectura no le ha llevado, en general, a una valoración de un naturalismo informalista. La aparente obviedad de la ecuación: exaltación de los aspectos más materialistas del fenómeno arquitectónico = naturalismo informal, no se cumple en Fisac. En él, la valoración arquitectónica de sus texturas queda recogida dentro de un esquema general de fibra racionalista. He aquí la herencia persistente

de su fase de experimentación. La superestructura de las organizaciones de Fisac es, en la gran mayoría, de los más evidentes aspectos de la poética descompositiva de la aventura canónica de la metodología funcionalista. Cada elemento, cada forjado, cada piso, cada elemento estructural, cada franja vítrea de ventanas, afirma en cierta medida su independencia, su razón de ser particular, anónima, indiferenciada, seriada, eso sí, pero siempre según una suma de independientes anónimos, nunca como el discurso volcánico, unitario, de las actitudes informales. Y con la descomposición serial, con su analítica tendencia a la racionalización del espacio, del fenómeno constructivo, incluso con esa sutil aureola pedagógica, elemental, que siempre acompañara a las actitudes conectadas con el fenómeno racionalista, asciende en Fisac una sensación creciente de sequedad expresiva... Fisac nunca ha sido, salvo quizá en los episodios más epiteliales y falsos de su aventura, un arquitecto cálido, amable, un arquitecto sensible a los más íntimos y entrañables aspectos de la conducta humana como puede serlo un Aalto... Pero ahora, en estos momentos, en la situación del acuerdo entre la valoración omnipresente del brutalismo de su hormigón y su voluntad decidida de afirmación esquemática, generalizable, Fisac da un paso más dentro de esta senda de violenta sequedad.

Podríamos hacer, acaso, una asimilación poética inmediata entre este corolario de su trayectoria con el inconsciente colectivo manchego en sus caracterizaciones psicológica, histórica, cultural y paisajista... No creo que haga falta. De cualquier manera se impone la evidencia de esa creciente crudeza de su trayectoria, de una concepción ausente de la ensoñación romántica del matiz, de una concepción dura, hiriente, terriblemente eficaz, elemental en sus esquemas, analítica, escindida en elementos afirmativos, precisos (se afirma la viga, se afirma la luz y la sombra, se afirma la seriación...), defensiva, hostil, agresiva si se quiere..., una seriación sin matices ni claroscuros, una seriación tenebrista, precisando exactamente los límites de cada elemento, quizá resonante entre una angustiosa exigencia de delimitación moral... No puedo menos de recordar aquí las palabras de un trabajo que escribí hace unos años en Francia sobre la obra de un creador, muy distinto realmente de Fisac, pero en cuya psicología reaparece el mismo sentido de precisa cristalización moral, de aristas, de íntima dureza, que estamos intentando destacar en nuestro arquitecto:

“Les éléments se distordent; la suggestion reste ouverte de l'établissement entre eux d'un discours unitaire, mais demeurent trop franches encore les frontières des éléments, des volumes de la lumière et des ombres. Tels les maillons d'une chaîne transfigurée, ici sera établie une mystérieuse

succession apostolique entre les divers facteurs de chaque oeuvre, mais craque élément de la proposition manifestera toujours une personnalité différente de tous les autres. Articulation dans le discours et articulation dans la matière, corporelle, impressionnante, hermétique, opaque, découvrant avec arrogance les limites précises, exactes de sa localisation. Aucune ambigüité, aucun passage graduel; tout reste ici rigoureusement défini, avec cette exigence interne de la psychologie morale, avec cette inquiétante volonté de définition propre aux causistes de la Compagnie de Jesús separant avec précision le bien du mal, comme la lumière et les ombres dans un tableau de Rivera”.

(Daniel Fullaondo. Le pari de Chillida)

Es significativo cómo las concepciones de Fisac triunfan, generalmente, cuando sus intenciones discurren a favor de esta despojada corriente sentimental, cargada de oculto sentido ético, cuando acentúa la densidad, el carácter gravitatorio, opaco, horizontal, defensivo, anónimo, analítico, mientras que, en la otra cara de la moneda, contemplamos la relativa disociación de los planteamientos ajenos a su auténtica entidad de ascensión espiritual. Así surgirán los campaniles de sus iglesias, la truncada frivolidad del cuerpo elevado de los laboratorios Jorba, la crudeza de sus intentos más desenfadadamente expresionistas o su significativa falta de instalación ante el tema de la vivienda unifamiliar. Fisac requiere escala, generalidad, dimensión y un indudable anonimato en los programas..., de ahí el relativo fracaso de sus proposiciones al servicio de temáticas singulares, simbólicas, trascendentes o domésticas..., las temáticas singulares en las que, sin embargo, constantemente recaerá, acaso como testimonio de la constante expresionista a que antes aludíamos como inmanente en toda su obra. He aquí, tal vez, la contradicción interna más singular de la obra de Fisac.

Podríamos decir cómo, dentro del progresivo desvelamiento de las luces y las sombras en el seno de una trayectoria tan compleja como la suya, el eón negativo corre a cargo de la recurrencia menos controlada dentro de este componente sentimental. Algo hay en él, quizá lo más biológico e informado, que todavía cree, que todavía necesita y requiere periódicamente de estos oscuros, oscurísimos, ademanos de retórica orgiástica, megafónica, ilusionística, estremecedora, testimonio acaso de una concreta sensación angustiosa, deformadora del férreo, lúcido, control de sus momentos más felices. Indudablemente, la componente expresionista es constante en la obra de Fisac: ahora nos estamos refiriendo a aquellos momentos excepcionales en que la tensión se desborda, impidiendo el normal desarrollo de su planteamiento. En otras, en la mayoría de las situaciones del momento actual, las exigencias de lucidez y rigor conse-

guirán prevalecer sobre el desbordamiento psicológico. Así, por ejemplo, en el mismo planteamiento de sus célebres vigas. Nadie puede dudar de la carga expresiva concentrada de su diseño. Pero, sin embargo, aquí el resultado final y su utilización en el plano de las realidades denota un estadio transcendido de la inmediata autocomplacencia psicológica. En el choque frontal entre la exigencia standarizada, funcional, y la voluntad expresiva (algo cuyos precedentes incluso en el mismo plano del detalle del diseño podría retrotraernos al extraño perfil, tan hermano del de la viga, del “ladrillo Fisac” de los años 50), la síntesis, consigue resolverse satisfactoriamente. Y lo mismo en un plano más sutil lo veríamos en su forma afirmativa de concebir sus densas moles edilicias. Racionalismo en el método, expresionismo en la actitud psicológica. Aquí, la psicología queda traducida en ese algo arrogante, autoritario, afirmativo, tan connatural en la obra de Fisac. La sequedad de Fisac no es una característica evasiva, reticente, huidiza, intermitente. Al contrario, prácticamente queda planteada como un escueto ademán prendido de decisión, de coraje, de violencia y siempre dentro del trasunto tenebrista de una rígida psicología moral. Su instalación en el entorno urbano es arrogante, brutal, como el acto rotundo de radicación, de definitiva toma de posesión del paisaje, como el inapelable juicio ético sobre un entorno. Cuando este tenso equilibrio entre la proyección metodológica consciente y la sentimental-expresionista se rompe, la obra se desborda, desfallece, cae en la divagación superficial... La lección de Fisac está precisamente en los otros momentos, en las situaciones de control, de un control donde el registro de su romántica sequedad consigue sublimarse en esa durísima categoría de la violenta afirmación arquitectónica y moral, en la poética omisiva de todo residuo ilusionístico o sensual, en la afirmación tenaz de los desarrollos seriados... Entre el juego de estas dos atracciones, no tan contradictorias psicológicamente como pudiera parecer, la angustia expresionística por un lado, y por otro, el progresivo y creciente esencialismo constructivo, seco, hiriente, despojado, entre estas dos atracciones, repito, se desarrolla el drama del último Fisac. Y en la última de las dos radicará el extraordinario acierto de este extraño y discutido poeta de la arquitectura. En nuestro cambio de paisaje, en nuestra dramática situación actual, en la que todo queda entretejido, la muerte, el nacimiento, la intuición profética, el falso mensaje, la evasión, el coraje, el acierto y el error, la vacilación y el compromiso. Fisac, no sé con qué grado de voluntad consciente, pone el acento en algunas de las más válidas referencias de este momento de inseguridad. Nos recuerda la seriación, la capacidad de despliegue del anonimato y de la generalización, el desarrollo de una actitud operativa, resonante a la sensibilidad repetitiva... Las obras no estarán sujetas en cada momento a la peligrosa eventualidad de un arrebato lírico, distinto en cada caso..., todo el proceso es, en el fondo, una sola obra, un mismo desarrollo metodológico, ilustrado en cada situación par-

ricular con una decantación, un ejemplo específico, pero nada más..., surge la línea creadora por encima de los momentos concretos, una línea, una forma de pensar, siempre la misma, siempre en torno a idénticas premisas, un mismo proceso demostrativo, pedagógico, sucesivamente cristalizado en una vasta cadena de realidades, un proceso demostrativo, integral, sobrevolando todo caso particular, toda eventualidad concreta...

Y Fisac, hombre de realidades donde los haya, fija sus ojos en uno de los más decisivos datos de su momento, la industria. Sin ella, muy poco tiene que hacer la arquitectura. Pero, de nuevo, el criterio realista no establece para con ella el "approach" simbólico, analógico, metafórico o evocador (y desgraciadamente tan estéril en la mayoría de los casos) a que tan acostumbrados nos tienen muchas de nuestras grandes figuras. No habla, no profetiza, no se lamenta en torno a la industrialización, sino que crea realmente una industria que habrá de producir sus unidades standarizadas. El dato es significativo a la hora de comprender la decisión instintiva con que este arquitecto intenta realizar de una manera integral su propia imagen del momento actual. Y significativo también si nos fijamos que una determinación semejante, la determinación de ir derecho al encuentro con la realidad de un problema, no es en absoluto frecuente en nuestro panorama, tan afecto a los brillantes, jeremíacos, metafóricos regates, como fulgurante gambito espiritual ante una situación de perplejidad.

Todas estas observaciones, seriación, ascética expresiva, organización, industria, declinación de la trayectoria exclusivamente lírica, etc. son verdades obvias, reconocidas de todos. Otros arquitectos de nuestro panorama aparecerán dotados de mayor capacidad de convocatoria crítica, de mayor destreza gráfica, de mayor profundidad conceptual... Serán figuras más sugestivas, su simpatía personal más cautivadora, sus coartadas en orden a sus limitados niveles de operatividad serán realmente fascinantes, su capacidad de promoción de imágenes quizá sea más elevada, su mismo histrionismo, ese algo tan connatural con el éxito, más penetrante; pero, realmente, a la hora de valorar la decisión con que se ha intentado acordar el plano imaginativo con el real, a la hora de contemplar la decantación íntegra y real de los resultados de unas trayectorias, el testimonio arquitectónico de Fisac ocupa por derecho propio uno de los primeros, primerísimos, lugares de la postguerra española...

En este sentido, creo que sería urgente reconsiderar íntegramente la dimensión desprendida de la gestión de este arquitecto, en una situación como la actual, en que la simultaneidad de dos procesos culturales, uno a extinguir y otro emergente, hace difícil la comprensión razonable del panorama. Si realmente algo arcaico, algo torpe, algo elemental y primario, algo aún desmadejado en su violencia hay en el testimonio último de Fisac, creo que obedece en cierta forma a la forzosa y afortunada instala-

ción dentro de una corriente correspondiente a un movimiento iniciador. Muchas de sus adopciones concretas serán discutibles, el resabio expresionista, la pugna realmente terrible establecida entre el carácter radicante, inmóvil, autocrático de sus densos bloques con la exigencia de aleatoriedad, de movilidad y transformación, casi como el sentimiento de una vacilación interna establecida entre los criterios operativos y escalares de las industrias pesada y ligera, la arrogancia con que quedarán definidas muchas de sus proposiciones, con la intuición, también sugerida, de la indeterminación, del crecimiento infinito, anónimo, seriado... De nuevo el testimonio del drama psicológico del creador que no llega a los criterios industriales por la vía del temperamento frío, elegantemente tecnológico, exclusivamente analítico, sino a través de la tensa senda de una creciente sequedad psicológica, de un atormentado sentimiento moral de voluntaria y dramática diagnosis.

Nada más esclarecedor, para una comprensión de la situación presente, que la contrastación del lento, angustioso y aplomado caminar de la sensibilidad de Fisac, que su enfrentamiento ante las poéticas antitéticas, las poéticas operativas en función de lo que podríamos definir como conciencia agónica de una cultura en extinción, el fascinante y magistral tourbillon de revivals, episodios y subproductos, la apoteosis epigonal de maestrías caducas en medio de la dramática visión de una antitética "belle époque" vista, contemplada y disfrutada desde sus angulaciones más irónicas, la apoteosis exhausta, donde cualquier paso adelante parece el sinónimo de una frenética, cínica, erosión".

Como puedes ver, no es gran cosa. Con algunas de las que se dicen, incluso no estoy ahora de acuerdo, pero sí por lo menos, con todas sus torpezas, sirve para volver a recordar lo que es de justicia, su gran figura... De todas formas, es oportuno poner de manifiesto que, en 1960, Carlos Flores publicaba una decena de sus obras en el recorrido fotográfico... Siempre estamos a vueltas con lo mismo. Lo más curioso, expresivo, es el recordatorio del romántico neoclasicismo de Asplund que hace Bruno Zevi que, como he observado ya, no deja de ofrecer paralelos con ciertos aspectos del fenómeno español. Esto es un poco forzado, pero induce a una cierta meditación. Fisac, a través de Asplund, puede conferir una cierta, discutible, trabazón en la aventura dual de las dos versiones de los años cuarenta, disidentes y oficialistas.

MTM. *Como decía en el caso de José Antonio Coderch, ¿se conocen textos debidos a su pluma?*

JDF. Pues sí. Tempranamente también, ha manifestado su pensamiento, incluso en el campo del urbanismo, con un extraño y curioso libro teórico denominado “La molécula urbana”. Lo recordaba no hace mucho, pensando en sus trazados circulares, al ver una reciente versión de la Broadacre de Frank Lloyd Wright, también organizada circularmente. En otras partes, han surgido testimonios más o menos teóricos de su pensamiento arquitectónico. Lo curioso es que Fisac, un temperamento tan poco wrightiano, coincida con el maestro de Taliesin en su valoración del pensamiento de Lao-Tsé.

MTM. *Pues vamos a verlo.*

JDF. Es muy breve.

“Defino la arquitectura como “un trozo de aire humanizado”. Para mí, la técnica estructural y hasta estética no son más que medios para conseguir esa humanización del espacio y que responde a la concepción que hace muchos siglos nos dio Lao-Tsé de arquitectura.

Esta esencial humanización del espacio arquitectónico lleva incluidas la adecuación de la arquitectura al paisaje. Al paisaje físico en el que está ubicada; con su clima, su aspecto y sus demás circunstancias ambientales y también el paisaje psicológico de las gentes que lo han de usar; con su peculiar idiosincrasia, costumbres, etc. En el mundo actual, con tan potentes medios de comunicación, con tan rápidos transportes, con una movilidad tan grande de las gentes; gracias a estos medios, se suele caer en la equivocación de suponer que a la arquitectura le afecta esta movilidad y que tiene o debe tener el desarraigo del automóvil o el avión; que van de un lugar a otro cambiando continuamente de paisaje.

Y esa radical equivocación hace a las arquitecturas iguales, e igualmente deshumanizadas, en muchas latitudes del mundo y para muchas gentes; y que vienen a ser residuos de los secos criterios racionalistas de la próxima pasada arquitectura.

Creo que para conseguir esa esencial humanización del espacio a más de esa adecuación al entorno y a las gentes que la han de usar, es preciso que el proceso de creación del diseño siga un cierto rigor jerárquico. Que sea el programa humano propuesto, el que configure las primeras ideas espaciales y volumétricas de la futura arquitectura, y sus medidas estén engendradas por el volumen que la persona y su propia territorialidad psicológica definen, que a continuación, sea la técnica la que acuda en auxilio de

esa creación espacial, para hacerla posible y que, por último, la sensibilidad de artista, del arquitecto realice los pequeños ajustes finales para que aquello que cumple las necesidades materiales que se le han impuesto por el programa y son realizables de la forma más económica y conveniente por la técnica, llegue también a contener una trascendencia estética que proporcione al hombre esa dimensión bella que su espíritu necesita.

De los procesos de creación en los que se ha comenzado valorando como primer factor la técnica y adaptando después, mejor o peor, el programa humano y el estético, tenemos muchos ejemplos de lo que podríamos llamar “ingeniería arquitectónica”, no arquitectura. Y de valorar como primario en el proceso de creación del diseño el problema estético, tenemos también muchas bellas formas plásticas, que se admiten como verdadera arquitectura, pero que ni humana, ni técnica, ni propiamente estética, son tampoco de verdad arquitectura.

Contamos hoy con un material, el hormigón armado y, sobre todo, el pretensado, que teniendo ya un variado repertorio de realizaciones muy notables, creo que no ha encontrado aún su propia calidad expresiva dentro de la arquitectura y sigue obligándole a seguir formalismos propios de la piedra, la madera y el acero laminado. A investigar esa nueva expresividad del hormigón pretensado he dedicado mis últimos años de trabajo y tengo ya algunas soluciones patentadas e industrializadas o en proceso de industrialización.

Creo que con esta nueva técnica de pretensar el hormigón es con la que, por primera vez en la historia de la arquitectura, se ha encontrado una solución correcta a la dualidad durable-traccionable de la estructura arquitectónica y también una solución unitaria a la conjunción estructura-arquitectura en el espacio antropomórfico engendrado por el hombre y su propio entorno”.

MTM. *Bueno... No sé si resulta muy esclarecedor...*

JDF. Ocurre que Fisac no parece ser un teórico ni un hombre demasiado analítico. Fisac ha sido un hombre de acción eminentemente, temerario, valiente, decidido, apasionado... Y, en el fondo, un creador muy solitario. De los hombres “que viajan por el monte solos”, como nos decía Cela. Y esto tiene un precio. También le fallan un tanto las titulaciones, eso de “un trozo de aire...” o sus famosos “mondongos”...

MTM. *Lo curioso es que un hombre tan decidido haya dado saltos tan bruscos en su trayectoria.*

JDF. Así es. La verdad es que no tenía más remedio. Tenía el precedente consabido de Asplund. Hemos discutido mucho a cuenta de eso. Tras unos ecos italianos impecables, los deja bruscamente de lado y mira hacia el mismo Asplund y un cierto expresionismo nórdico. Probablemente la cosa venía preparada por el romanticismo del propio arquitecto sueco. Luego, el hormigón. En cada uno de ellos deja obras maestras, absolutamente distintas, y hoy en día desgraciadamente infravaloradas por los tontos de siempre. Una de sus mejores obras, magistral, el Centro de Formación de Enseñanzas Laborales está situado muy cerca de la Escuela de Arquitectura, pero ni por esas...

MTM. *A pesar de sus afanes constantes de objetividad, hay algo de surreal en los ademanes de Miguel Fisac.*

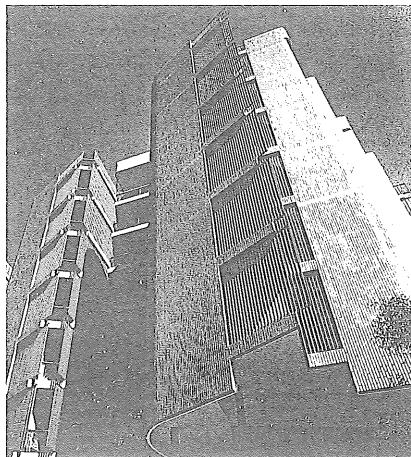
JDF. Pues sí. Aunque no sé si él estaría de acuerdo con eso. En general, fíjate, casi todos los miembros de esta brillante generación participan, de una u otra forma, de ese aliento, Aburto, Cabrero, Coderch...

MTM. *Quizás no tenían otro remedio.*

JDF. Es posible.



• Miguel Fisac. Instituto Laboral de Daimiel, 1953.



• José Antonio Coderch.
Edificio Girasol, Madrid, 1964

UNA CIERTA, APRESURADA, RECAPITULACIÓN

MTM. *Muchas de las observaciones apuntadas se prestan a ciertas consideraciones.*

JDF. Desde luego. Las hay de todos los órdenes. Algunas inevitablemente cómicas, como ese juicio de Gregotti sobre Guipúzcoa, como “provincia pobre y dispersa”. No voy a referirme a la “pobreza” de Guipúzcoa, es demasiado obvio. Pero ¿qué significa provincia “dispersa”? La cuestión es no callarse y aparentar que se pontifica.

MTM. *Aunque no se tenga ni noción de lo que se habla.*

JDF. Una majadería de ese carácter arroja serias dudas sobre muchas otras cosas de Gregotti, habitualmente considerado como un tipo inteligente. Con opiniones como esa, no resulta difícil de entender el carácter indesvelado de este período. Eso lo dice en San Sebastián y le tiran al Urumea, con toda la razón del mundo. Y luego a poner cara de asco con los análisis de Oteiza. Lo dicho, no tenemos remedio.

MTM. *Otro tema curioso de esa primera generación de disidentes es que casi ninguno de ellos fue catedrático. Por lo menos en primera instancia. Creo que Federico Correa consiguió casi al final una cátedra. También oí que Coderch ocupó, quizás interinamente, algún cargo docente.*

JDF. Otro invariante castizo. En un artículo sobre Alejandro de la Sota hace muchos años, creo que ya hemos hablado de ello, yo me dolía de ello y me refería al disparate supuesto por “el fracaso” de Sota en sus oposiciones. Alejandro me agradeció por carta el artículo, pero disenta en esa calificación de “fracaso”. Más o menos venía a decir que él no había fracasado en absoluto. El fracaso, de haberlo, correspondía a otros.

MTM. *Y tenía razón.*

JDF. Desde luego. Pues sí que andamos muy sobrados de talentos docentes para marginar a Alejandro de la Sota...

MTM. *Resulta curiosa tu forma de articular las cosas en grupos, bastante precisos.*

JDF. Es un procedimiento bastante habitual en matemáticas. Se comprenden mejor las cosas, precisando, aislando episodios distintos, estudiándolos independientemente. Aunque no es demasiado habitual. Generalmente se tratan las cosas de una vez, como si se hablara de lo mismo. El resultado suele ser frecuentemente la confusión total. Por ejemplo, en el caso de Gutiérrez Soto, como antes te insinuaba, hay tres o cuatro fases distintas: la Deco de anteguerra, la neo-patriótica y, finalmente, una larga fase realista, muy pragmática... Insisto, la generación del 36, digámoslo así, es muy irisada.

MTM. *Todas esas fases fueron de bastante altura...*

JDF. Pues sí. Casi todo lo hizo muy bien (aunque Carlos Flores aduce algunas reservas para estos encomios, las reticencias de Carlos Flores son inquietantes...). Gutiérrez Soto era un hombre muy ensimismado. En la sesión de crítica del Edificio Girasol de Coderch, armó un pequeño revuelo viniendo a decir que esa solución se le había ocurrido a él muchas veces. Pero que la desestimó ante el disparate económico que suponía colocar un ascensor que atendiera a una vivienda por planta.

MTM. *También actuó mucho como promotor de sí mismo.*

JDF. Probablemente. En una ocasión nos dijo a Carlos de Miguel y a mí que él había ganado mucho más dinero como promotor que como arqui-

tecto. Luego también está la famosa visita de Alvar Aalto a Madrid, en donde parece que lo que más le interesaba eran las soluciones aterrazadas de Don Luis. Con El Escorial, en cambio, se ponía enfermo. Se sentó a cenar de espaldas al edificio en medio del estupor de todos. No sé que diría Alvar Aalto de su versión del Ministerio del Aire...

MTM. *Sería en esa ocasión cuando la célebre cena en su casa y lo del mán-tón de Manila de Rafael Aburto.*

JDF. Sí. Eso lo contaba muy bien el sempiterno Carlos de Miguel (por cierto, creo que trabajó con Don Luis una temporada, aunque no estoy seguro del dato). Aburto, como siempre, estaba en sus cosas y al terminar la cena ya en la calle sólo se le ocurrió preguntarle a Carlos: "Oye, Carlos ¿de qué color era el mantón de Manila que estaba sobre el piano de cola?" A Carlos de Miguel le dio un ataque de risa, de los de pronóstico grave. Cosas de Rafael Aburto, un tipo siempre genial.

MTM. *A propósito del Girasol, otro tema curioso es el de su confrontación con el tan próximo, espléndido, bloque de Ruiz de la Prada, otro de los nombres no suficientemente homologados.*

JDF. Sí. Son diversos sus acentos... El tipo de viviendas que popularizó Ruiz de la Prada fue verdaderamente magnífico. Nunca entendí bien lo que ocurrió con ellas. La proximidad entre ese bloque y el de Coderch también se prestó a un análisis comparado de mucho interés. A propósito también de esto mismo, no sé si lo dije antes, José Antonio Coderch me dijo en una ocasión que sorprendentemente había sido mucho más reconocido, incluso operativamente, en Madrid que en Barcelona. También es curioso que él haya sido uno de los poquísimos que hablara con entusiasmo de Wright.

MTM. *Al parecer, un entusiasmo compartido (todo lo compartido que pudiera ser el entusiasmo en Wright...).*

JDF. Pues sí. Es terrible que en aquellos años 40 y 50, cuando Wright inicia su andadura más espectacular, aquí operara un velo de silencio.

MTM. *Salvo en Coderch.*

JDF. Exactamente, salvo en Coderch. Uno tiende a subscribir la opinión de Zevi, que Wright es tan grande que, en definitiva, inspira un cierto pavor.

MTM. *Bueno, pasemos a otras cosas. En algún momento de la conversación has citado a Christopher Alexander. Tuvo mucho éxito en su momento. Ahora casi nadie lo recuerda.*

JDF. Es lo que ocurre cuando mencionas viejos textos. Si preguntas en la Escuela por Alexander, la gente se preguntaría si estabas hablando de algún jugador de la NBA, del Dream Team, o cosas de esas. Y tuvo su momento. Hasta Sáenz de Oiza participaba en sus polémicas, preguntándose si la ciudad era un árbol o no lo era. Ahora, en cambio...

MTM. *Es siempre interesante recordar a las figuras no homologadas habitualmente.*

JDF. Desde luego. Aunque, dado este sistema de conversaciones, se nos olvidan muchos. Estoy pensando, por ejemplo, en Fernando Redón, gran amigo de Curro Inza (qué grandes arquitectos han surgido en Navarra), otros más silenciados aún como Juan de Haro (hay otro escultor con el mismo nombre), autor de una casa en Cea Bermúdez con una especie de celosía metálica que es verdaderamente un esplendor... También ha hecho otras cosas notables. No le he tratado nada. Pero esa casa de Cea Bermúdez, tan original...

MTM. *Tiene algo de Saarinen.*

JDF. Puede ser. Ocurre que muchos de ellos son figuras que encajan difícilmente en las categorías al uso. Así que lo más cómodo es omitir sus nombres y hablarnos de la crítica post-analítica. Hemos mencionado a José Antonio Coderch (todavía estoy sobrecoigido por ese terrible discurso de la Academia. Después de conocerle, me he preguntado algunas veces si lo escribió él realmente). Y me vienen ahora a la memoria otros nombres de catalanes que se afincaron en Madrid, como Antonio Perpiñá, un hombre próximo a la generación de Sáenz de Oiza. (Creo que con él vino también un fantástico maquetista, Jorge Brunet, que había trabajado en cosas de la Sagrada Familia. Él y Miguel Prim compartían entonces el primer lugar en el ranking de esa difícil especialidad. Tenía, supongo que tiene, el estudio en Caraban-

chel, en las viviendas experimentales, una especie de interesante concurso que todo el mundo aseguraba haber ganado).

MTM. *Pero volvamos a Perpiñá.*

JDF. Sí. Ganó el concurso de urbanización de AZCA. (La maqueta, por cierto, creo que se la hizo Brunet). Estaba un poco en la línea de alguna propuesta de Gropius con Stubbins, Belluschi... Estaba bastante ligado a Bidagor. Quizás por todo aquello tenía sobre todo fama de urbanista, pero también tiene cosas notables en arquitectura, la llamada Ciudad de los Poetas, un hermoso conjunto que proyectaron con Carlos de Miguel e Iglesias, y ese brillante edificio-pastilla en General Mola, como una especie de maridaje entre las Unités y las persianas de Coderch...

MTM. *De acuerdo. Es un edificio muy interesante. Y al que nadie pone de relieve.*

JDF. Así es. Yo he mantenido alguna discusión con ese motivo. Lo mismo ocurre con ese magnífico artefacto (lo digo en el mejor de los sentidos) de Eleuterio Población Knappe, también en General Mola, casi en el encuentro con Serrano.

MTM. *Es una de las mejores obras de los últimos años.*

JDF. Desde luego. Pero la gente hace que no lo ve. Podría encajar muy bien en las premisas brutalistas de Banham, del Team Ten... En otro registro muy distinto, también es bastante notable el edificio Beatriz. Creo que Oteiza iba a intervenir allí, pero la cosa se truncó. Como ves, los nombres son más numerosos que los consabidos a diestra y siniestra. Pero el resto parece no existir.

MTM. *Quizás sea precisamente por eso por lo que se silencian estas cosas. Como decía Unamuno, creo, el mundo de la fama es angosto y no es conveniente jalearse demasiado a los competidores eventuales. Y luego lo de siempre, que la gente no lee ni sabe ver. No es de extrañar que hayamos tenido tan pocos críticos e historiadores. Bueno, otra cosa. Has hablado alguna vez del curioso y truncado plan de jalonar la cornisa de Madrid con edificios monumentales. ¿Qué ha quedado de eso?*

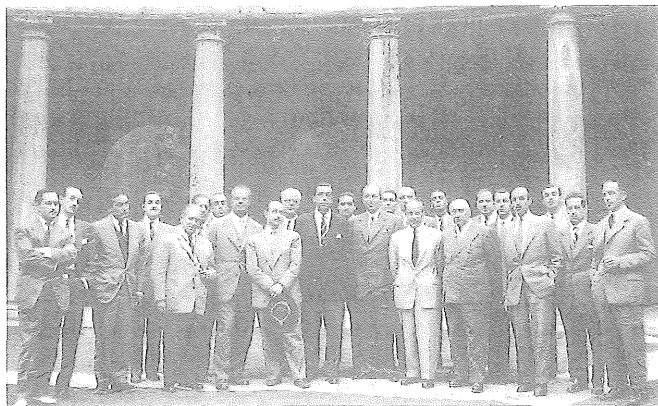
JDF. Pues no son demasiado numerosos los testimonios. Quizás, ahora, se puedan limitar en gran formato a dos tan solo, el Ministerio del Aire de Gutiérrez Soto y la nueva Catedral de la Almudena de Fernando Chueca. Pero, como ya vimos, el plan era mucho más vasto. Había también otras cosas. Muñoz Monasterio, segmentos del Paseo de Rosales... Contemplándolos desde esa perspectiva, acaso se entienda mejor el imposible problema planteado. Corresponden a una situación más complicada, espesa, de lo que parece. Como fuera de la Historia de la Arquitectura. O, por lo menos, propios de una historia distinta de la habitual.

MTM. *La Almudena, vista así, quizás sea el último suspiro de un determinado momento, ya muy lejano en el tiempo.*

JDF. Si es de esa manera, quizás fuera esa característica la que le proporciona un cierto aroma melancólico. Otros pueden incluso verla desde una perspectiva post-moderna o vagamente Pop. Pero todo esto es muy retorcido como forma de pensar. Además, le falta humor, ironía. Inconscientemente está muy presente el Ministerio del Aire. Quizás el problema sea el contrario, que ha tardado demasiado en realizarse. Si se hubiera construido cuarenta o cincuenta años antes, las cosas hubieran resultado algo diversas. A lo mejor, hasta el disparatado Jencks hubiera hablado de ello. Ahora, a vueltas con todas estas situaciones, fíjate que hemos vuelto al principio, me pregunto qué hubieran hecho en ese caso Fisac o Coderch.

MTM. *Y resta esa atmósfera melancólica que señalas.*

JDF. Pues sí. El último suspiro, como decías. Quizás un trasunto vagamente romántico, un expresionismo "autre"... Vuelvo a pensar en Asplund y en el texto de Fisac...



• Manifiesto de la Alhambra, 1953.

ÚLTIMOS SUSPIROS TEÓRICOS

MTM. *Nos quedamos con el último suspiro de la Almudena.*

JDF. O el penúltimo, nunca se sabe.

MTM. *¿Ha habido contrapartidas teóricas? Conocemos las cosas de Lampérez, de Torres Balbás, de Juan de Zavala...*

JDF. Hay muchas maneras de enfocar las cosas. Por eso es tan difícil comunicar la información. La gente suele centrarse en sus propios códigos y desentenderse de los ajenos. Quizás a nosotros nos ocurra algo parecido. Por ejemplo, sigo sin entender bien lo que es la crítica postanalítica y me he quedado recientemente perplejo ante los respectivos tonos adoptados por figuras tan eminentes como Alberto Campo Baeza, escribiendo sobre Sáenz de Oiza y las geodas (que por cierto relaciona, no sé bien por qué, con el concepto de geodesia), o un texto de Rafael Moneo sobre la tesis doctoral de Gabriel Ruiz Cabrero, un arquitecto de consideración, me parece que hijo de Jaime Ruiz y sobrino de Asís Cabrero. Ambos colaboraron en cosas importantes. Alberto adopta un registro, digamos, poético y Rafael, digamos también, el vagamente filosófico-imprecatorio que parece compartir con su doctorando Gabriel. Hay cosas que no se entienden: "...no creáis pues a los falsos modernos que hablan de invención, a los blasfemos que se

atreven a pretender la creación... etc.” ¿Pero no habíamos quedado en que...? Moneo dice que Gabriel se expresa con una entereza rayana con la arrogancia, yo diría que se expresa con una entereza rayana con Jeremías o Habacuc, o el José Antonio Coderch de una mala noche. Precisamente el de “no son genios lo que necesitamos ahora” que provocó antaño la ira de Moneo.

MTM. *Tú decías que una mala noche, llena de blasfemos y falsos modernos, la tiene cualquiera.*

JDF. Pues sí. Lo que pasa es que cuando se tiene una obra de creación como la de Coderch, se pueden decir ciertas cosas. Moneo también puede decir o sugerir, ahora, muchas cosas. Como su neorrosianismo encubierto. Y el que venga detrás que arree, como dicen. Como ya vimos, el Coderch otoñal podía decir lo que quisiera, “honoris causa”. Ya había demostrado sobradamente todo lo contrario, por fortuna. Pero... Siempre pienso, cuando oigo estas cosas, en el chiste del cojo y el toro, “no corráis que es peor”...

MTM. *No sé bien por qué eso me recuerda lo que decías sobre el aburrimiento en el primer tomo de esta Historia.*

JDF. Ya. Con el subsiguiente escándalo. Pero es que faltan maneras y costumbre. Venturi corrigió el “less is more” miesiano por “menos es aburrimiento”. Y no pasó nada, pese a la discutible tesis aplicada a Mies. En ese sentido lo decía. Sólo que Antonio Flórez es mucho más aburrido que Mies. Ahora parece que el afán es que todos seamos, bajo amenaza de blasfemia, lo más modestos y aburridos posible. Hace poco decía el director de cine Pontecorvo, con motivo de la polémica surgida por la selección de las películas de Cannes, que le bastaban doce minutos de visionado de una película para valorarla. El tema es arriesgado, pero no le falta razón a Pontecorvo. Aquí, a los aburridos congénitos se les nota en menos tiempo.

MTM. *Volviendo a una vaga idea ya apuntada, quizás el Pop-art fuera un intento de animar el discurso.*

JDF. Italo Calvino, en sus Propuestas para el milenio, y refiriéndose al postmoderno más que al Pop, se inclina por esa vía. “Reciclar las imágenes usadas en un nuevo contexto que las cambie de significado...”

puede considerarse la tendencia a hacer un uso irónico de los mass media o bien la tendencia a introducir el gusto por lo maravilloso heredado de la tradición literaria en mecanismos narrativos que acentúen su extrañamiento”.

MTM. *Suena algo parecido a la fisión semántica.*

JDF. Así es. Por eso insistimos tanto en ello. Pero entre nosotros, el complejo nacional ha sofocado toda vocación irónica, por lo menos de forma voluntaria. Salvo excepciones, la ironía, evidente, real, surge “malgré eux”. Y los inevitables tics. Volviendo hacia el Pop-art, se podrían confrontar muchas cosas nacionales, ya que hemos hablado de cine, con esa variada serie de films inscribibles en esa constelación como Karate Kimura 98 o Terminator 46, en los que ni por asomo se les ocurre a nadie dispararles a los ojos. A lo mejor es que resulta blasfemo. Lo que debe ser maravilloso es, de nuevo, la corrala.

MTM. *A propósito, y volviendo al principio de esta charla, vuelvo a preguntarte ¿hay algún suspiro teórico surgido en esa época enésimamente nacional?*

JDF. Que yo recuerde, el último intento fue el otrora famoso Manifiesto de la Alhambra.

MTM. *¿De qué año es?*

JDF. Creo que fue el resultado de unas reuniones de arquitectos célebres allí, a finales del 52. La Dirección General de Arquitectura lo editó el 53. Probablemente, el texto fue escrito y quizás inspirado por Fernando Chueca. Yo comenzaba entonces los estudios de la carrera.

MTM. *¿Tu opinión?*

JDF. Como suelen ser las cosas de Chueca, está mejor escrito que la mayoría de los textos que hemos analizado. De todas formas, visto ahora, es un texto de compromiso. Curiosamente, al hablar de la “crisis espiritual española”, la hace remontarse hasta el derrumbamiento del Imperio colonial en 1898. De nuevo las famosas generaciones. Sería curioso conectar ese razonamiento de Chueca con las opiniones de Umbral sobre Galdós.

MTM. *No parece que sea comparable.*

JDF. Pero algo es algo. Es agudo su diagnóstico sobre la decadencia del internacionalismo de las vanguardias ya en plena República. O el juicio de Gaudí y Doménech como islotes creadores. También hay una extraña referencia, muy reductiva, a Frank Lloyd Wright como “arquitecto de significación universal”. O lo de elegir la Alhambra en vez del Escorial. Esto es lo consabido. Hasta aquí lo que pudiéramos denominar vagamente positivo. Mucho del resto no vale gran cosa, ni acierta a pronosticar nada de lo que ocurrió después. Cabría algún otro tipo de lectura, más plausible, relacionándolo con la trayectoria romántica de Asplund que tanto hemos mencionado. Pero...

“ Nuestro Manifiesto nace de la inminencia de esta revolución que se acerca y se anticipa a ella en un intento de encauzarla desde arriba... aunque no queremos defender la noción de una cultura nacionalista no podemos olvidar, etc... debemos tender en lo posible hacia la unanimidad de escuela frente a la anarquía... En la arquitectura moderna el conjunto es más importante que el bloque, el bloque lo es más que la vivienda y la vivienda más que cada habitación...”.

El final tiene acentos de meeting político.

“¡Arquitectos españoles que sentís los problemas vivos de nuestro arte y nuestra cultura! Habéis leído el Manifiesto de la Alhambra, pero no olvidéis que el verdadero es el que se lee en aquel excelso alcázar granadino, “orbe de cristal que manifiesta sus maravillas” a quien comprende y siente la belleza. Con el auxilio de tan insigne monumento como piedra de toque, teníamos deseo de justipreciar la calidad de nuestras propias ideas. Y esto es lo que hemos tratado de hacer”.

MTM. *Bueno... ¿Quién firmaba el Manifiesto?*

JDF. Eso es lo más curioso de todo, quizás lo mejor de todo el texto. Casi es un inventario de la generación del 36 (aunque hay, ya lo veremos, ausencias significativas). Viene por orden alfabético:

Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, Fernando Chueca, José Antonio Domínguez Salazar, Rafael Fernández Huidobro, Miguel Fisac, Damián Galmes, Luis García Palencia, Fernando

Lacasa, Emilio Larrodera, Manuel López Mateos, Ricardo Magdalena, Antonio Marsa, Carlos de Miguel, Francisco Moreno López, Juana Ontañón, José Luis Picardo, Francisco Prieto-Moreno, Francisco Robles, Mariano Rodríguez Avial, Manuel Romero, Secundino Zuazo.

MTM. *Ahí sí que me has dejado de piedra.*

JDF. No me extraña. También resultan significativas las ausencias. No está Molezún, ni Corrales, ni Julio Cano, ni Sota, ni Sáenz de Oiza... No digamos nada de los mas jóvenes, entonces. Y no estaban d'Ors, Oteiza, Garrigues, Aguinaga, Gutiérrez Soto... Tampoco había catalanes, Coderch, Sostres, Moragas... Como si estuvieran en otras cosas.

MTM. *Pienso que entonces ya circulaban los libros de Giedion, de Behrendt, el Saper Vedere de Zevi, incluso la primera edición de su Historia.*

JDF. Parece que confirma tu tesis de que la gente, en general, tiende más bien a no leer.

MTM. *Tampoco es de extrañar que ese manifiesto no tuviera apenas influencia.*

JDF. Eso fue verdaderamente tremendo. Ha quedado como lo que es, un texto curioso, olvidado, otro postrer suspiro. Zevi, por ejemplo, sigue levantando polémicas en este fin de siglo. Oteiza, en otro plano, prácticamente lo mismo. Del Manifiesto de la Alhambra no queda nada.

MTM. *Desde un punto de vista más general, ¿cómo lo interpretas?*

JDF. Creo que ya lo he dicho alguna vez. Hemos hablado de las hipotéticas instancias pre-Pop, de la primera época, de la posibilidad de su lectura expresionista, etc. Ahora, sobre todo viendo la lista de los firmantes, primera época y primera disidencia, casi tiende uno a considerar de nuevo un cierto carácter surrealista.

MTM. *Un cierto, involuntario, surrealismo como denominador común.*

JDF. Pues algo así. Si no, no se entiende nada. Y también esa mencionada, hipotética, algo forzada, lectura romántica... Otra característica que posee este manifiesto es de la relativa continuidad y complejidad que tenían muchos (no todos) de los nombres de las primeras generaciones.

De todas formas, aunque no acertó en los pronósticos, es un texto más interesante de lo que parece. A veces, da la impresión de que la gente quiere olvidarlo, mirar hacia otro lado, y sigo pensando en algunos ademanes de Asplund que han tenido (y no los mejores) mucha más latencia.



• La vaca con ventana, Feria del Campo, 1962.

ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LOS PRIMEROS EPISODIOS

MTM. *Si te parece, podemos ahora comentar algo más extensamente lo ya tratado.*

JDF. De acuerdo, son buenas estas recapitulaciones. Comencemos entonces.

MTM. *Uno de los temas más debatidos en la crítica contemporánea es el de la continuidad o la ruptura de la arquitectura moderna con respecto a la arquitectura anterior. No es sólo la Guerra, o mejor dicho ninguna de las dos grandes Guerras, la que quiebra los valores o la forma de pensar la arquitectura, a pesar de sus secuelas de destrucción, muerte, exilio. ¿Por qué en España habría de ser de esa manera?*

JDF. Planteas un problema complicado y que exige una respuesta larga. Un dato que se olvida frecuentemente es que entre el final de la Gran Guerra y el principio de la II Guerra Mundial (1919-1939) apenas transcurrieron veinte años. Entretanto, la Revolución Rusa, la Gran Depresión, los fascismos... En lo que se refiere a España, Fernando Chueca pone el origen de la “quiebra de los valores” en la catástrofe de 1898. En otro lugar habla de una revolución arquitectónica inminente (el libro se edita en 1953) pero ocurre que esa revolución había tenido lugar bastante antes. Bastaría pensar en Picasso, Mondrian, Van Doesburg o más allá aun en Wright, la Escuela de Chicago, etc. Y aquí...

Desde otro punto de vista, es interesante la reseña de una intervención de Moneo en un reciente coloquio celebrado en Palma de Mallorca. Como siempre, se mezclan lo verdadero y lo discutible. Evidentemente, tiene razón al expresar su temor por las rebajas temerarias de los presupuestos, pero es más opinable la defensa que hace del cliente privado frente a la Administración. Evidentemente, depende cómo sea la Administración y cómo sea el cliente privado, en sus palabras “una bendición para el autor... y que sabe mucho más lo que quiere”. A veces sabe demasiado. Hay clientes (y clientas) y clientes. Pero a lo que íbamos. Nos dice también Moneo que “mucho de la buena arquitectura de hoy vivirá poco tiempo... porque consolida de manera escasa la ciudad y es débil y frágil... La arquitectura del siglo XX durará bastante menos en referencia a la de otros períodos...”.

Aquí el tema se complica, tras un acierto inicial, con un cierto síndrome de Keops. ¿Qué períodos?, preguntamos. ¿El romano, el de las corralas, el del “risueño siglo XVIII”? En un período de cambio constante, es lógico que los tiempos de vigencia sean más breves. Ocurre como en todo. Durante siglos se ha estado hablando de las calculadoras de Pascal o Leibniz. Ahora se miden en lustros las diversas generaciones de ordenadores. En tecnología, en medicina, en casi todos los campos, la rápida caducidad (o la obsolescencia, que dicen ahora) impera.

Igualmente hubiera podido decir que “la buena cirugía, o el automovilismo, o la buena aviación vivirá muy poco tiempo”. Y, afortunadamente, añadimos. Estamos ante la eterna confusión entre la Historia de la Arquitectura y la Historia de los monumentos (algunos monumentos). Es muy de agradecer que no se hayan consolidado definitivamente las viviendas y condiciones higiénicas de la época gótica. Sólo nos queda apenas el botafumeiro xacobeo. Lo que se ha consolidado son las pirámides. Pero el problema es otro.

Hace casi treinta años, hablando de estas cosas en París con Frei Otto en relación con el fantástico estadio de Munich me dijo que “él no pretendía construir para la eternidad”. Añadió que hasta que ese cambio de mentalidad no llegara hasta los arquitectos, los problemas no harían sino extenderse. Recordaba estas cosas, aparentemente tan sorprendentes, releando las Propuestas para el próximo milenio de Italo Calvino. Estamos viendo lo que ocurre, por ejemplo, con los reactores o la tecnología espacial. Estas situaciones son menos distantes de la arquitectura de lo que parece. Y estamos contemplando cómo el high-tech, por ejemplo, una de las vías más válidas de este momento, inten-

ta aproximarse a ese sentir. Tiene mucha razón Moneo al decir que la arquitectura del XX durará mucho menos que la de otros periodos. Por fortuna, repetimos. Pero esto no ocurrirá porque consolide la ciudad de manera escasa, sino porque en un período de cambios constantes e imprevisibles hay muy poco que consolidar. En nuestra situación hay que reconsiderar, con gran rapidez, demasiadas cosas. (Se pueden decir muchas cosas más, pero hay que terminar. Por ejemplo, ¿está consolidado el Manhattan Deco? O, desde aquí, ¿qué parte de Madrid está más consolidada, el sector tradicional antes de la construcción de la Gran Vía o el de la Gran Vía, obra de este siglo como sabemos?, etc.).

MTM. *La cronología de la modernidad en Europa, y en América, señala un punto culminante en el filo de los años treinta. Cuando comienza la guerra de España, se ha andado ya un largo camino en la diversificación de esta arquitectura moderna. En los tres años que dura nuestra guerra, la carrera de Alvar Aalto está plenamente afianzada con obras como la Villa Mairea o el Pabellón de Finlandia en la Feria de Nueva York; mueren Bruno Taut y Hans Poelzig; Le Corbusier construye las casas Jaoul y proyecta planes como el de Argel o Río de Janeiro; Mies emigra a América y comienza su casa Resor y los primeros planos del I. T. T. de Chicago; Terragni termina la Casa del Fascio en Como y Wright retorna con sus espectaculares Fallingwater o el edificio para la Johnson Wax.*

No puede decirse que el momento fuera de "cubismos desenfrenados" precisamente. La evolución de la arquitectura moderna apuntaba a muchas opciones, seguían viviendo los grandes maestros, pero aparecían nuevos profesionales y también nuevas tendencias. Por otra parte, ya lo hemos dicho, las obras más emblemáticamente modernas en España (el Rincón de Goya de Mercadal, por ejemplo, y sobre todo el Náutico de Aizpurúa) son anteriores a la República. Y luego la República fue muy ambigua en ese sentido. Ahí están los Nuevos Ministerios. En definitiva, desde el punto de vista de los planteamientos arquitectónicos, la guerra española no rompió nada, al menos nada esencial.

JDF. Habrá que volver a recordar el Manifiesto de la Alhambra. Allí mismo se dice que el germen anti-modernista ya estaba latente en plena República. Y parece que el juicio es acertado.

Oriol Bohigas, con esos hábiles juegos malabares que hace con las fechas al referirse al GATEPAC y lo demás, dice que se crearon en un clima de pre-república. Bueno. Como argumentación es hábil, pero dudo mucho que corresponda a la realidad. Con ese tipo de razonamientos acabaríamos diciendo que el color negro es un pre-blanco.

MTM. *Más importante, como línea de ruptura, me parece en cambio lo que se produce a finales de los años cincuenta. Venía preparándose con los premios internacionales de Coderch, Molezún, Fisac, Carvajal, etc. para culminar en el Pabellón de Bruselas de Corrales y Molezún de 1958. Creo que en ese momento la arquitectura española es "otra cosa". (Curiosamente, esas son las mismas fechas del Premio de Oteiza en Sao Paulo, o el León de Oro de Chillida en Venecia, cosas que frecuentemente se omiten).*

Carlos Flores debió terminar su "Arquitectura española contemporánea" precisamente en esa fecha (el libro se publica en 1960). Es un acierto increíble, aunque resulte doloroso que no lo haya continuado.

JDF. Efectivamente, el filo de los sesenta fue, dejando aparte el modernismo y Gaudí, un momento verdaderamente increíble. Después de la muerte de Villanueva y sus discípulos, del 98, de las Guerras mundiales y civiles, parece como si efectivamente la arquitectura española comenzara a ponerse de pie. Luego vendría Berkeley, el 68, y otra vez todo patas arriba.

MTM. *Todavía demasiado cerca de las secuelas de la guerra, era una tentación interpretar todos los males de la arquitectura de la época como fruto del cataclismo bélico que eliminó o exilió a los profesionales, subvirtió sus valores, eliminó formas y lenguajes que pudieran identificarse con los vencidos, provocó un clima patriótico e impulsó un estilo neo-imperial. Es la interpretación de Carlos Flores, bien intencionado sin duda, buscando culpabilidades fuera del ámbito de la propia arquitectura.*

El único problema es que, y ahora puede verse con más claridad, no es totalmente cierto. Pocos valores de los realmente en auge fueron subvertidos y, a pesar de los importantes casos de desapariciones y exilios, muy pocas carreras se vieron profesionalmente truncadas con los acontecimientos de 1936. ¿Lo fueron quizá las de Mercadal, Zuazo o Palacios? Por citar arquitectos emblemáticos.

JDF. Volvemos a lo de antes. Discrepo en lo que dices de que ningún valor fue subvertido. Creo que sí lo fueron. Y muchos. Pero la subversión venía de mucho antes. Desde la muerte de Villanueva y Silvestre Pérez, agravada como quiere Chueca por el 98. Vuelvo a pensar en la sentencia de Fisac: frivolidad y sólo frivolidad. Tenemos que volver a pensar en las fechas en que Mercadal deja de tener interés por el GATEPAC y abraza entusiásticamente sus proyectos de plazas de la Encarnación, con o sin Tessenow.

MTM. *Creo que ningún movimiento de auténtica renovación se dio en España antes de la guerra. Ni lo fue la generación que Flores llama de 1925, ni la generación del GATEPAC, y mucho menos lo fue esa aburrida arquitectura de ladrillo de los años veinte (Torroja, con el hormigón, podría haberlo sido en otras circunstancias). El Deco, por otra parte, aunque produjera las mejores obras, tampoco tenía el menor interés renovador.*

Sin que mediara, al menos eso es lo que creo, ningún manifiesto explícito de intenciones, los síntomas de renovación se producen con los arquitectos que comienzan a trabajar en la década de los cincuenta. Aparte de su talento profesional, este nuevo aire en la arquitectura española se debió sin duda a las revistas, que jugaron el decisivo papel que antes no desempeñaron los críticos. La Revista Nacional de Arquitectura, Hogar y Arquitectura y, después, Nueva Forma han hecho la única historia y crítica válidas de nuestra historia reciente.

JDF. Creo que te olvidas de Carlos Flores y su famoso libro, tan mencionado... Sin él no hubiéramos podido hacer nada. Por la parte que me toca (Nueva Forma) tampoco era para ponerse así. La verdad es que solamente pretendíamos subir un poco la moral, como se dice. También estaba TA (Temas de Arquitectura, de Durán Loriga, una figura interesante y curiosa).

MTM. *Insisto. Las revistas, tras la guerra, ocuparon la primera línea del debate arquitectónico, incluso con sesiones de crítica, enfrentamientos, alborotos, etc. Lo fueron para bien y para mal. Ahí está, en las páginas de la Revista Nacional, el Editorial de 1943 de Melchor Almagro debatiendo “¿Qué estilo arquitectónico se adapta mejor al carácter de Madrid?” y proponiendo volver a “nuestro risueño siglo XVIII”.*

Carlos de Miguel, sin duda una gran personalidad, supo salir de estos sombríos prolegómenos y abrir la revista a lo que vino después.

JDF. Desde luego, ¡menudos prolegómenos! el “risueño siglo XVIII”... Un poco después Godoy, Carlos IV, la Guerra de la Independencia, la pérdida del Imperio colonial... Como para morir de risa...

MTM. *Habla Carlos Flores de los problemas de la reconstrucción. Tras la Primera Guerra mundial, la reconstrucción y las grandes necesidades de vivienda fueron la oportunidad para la construcción extensiva de arquitectura moderna. Éste es el caso, por ejemplo, de Bruno Taut en Alemania o de Oud en Holanda. La Segunda Guerra mundial, sin embargo, parece que trajo consigo más los problemas urbanísticos en las ciudades destruidas. Es emblemático el caso del Concurso de Berlín capital.*

No parece que, aparte de los pequeños pueblos de colonización, de los que hemos hablado, los que tanto le gustaban a Vázquez de Castro, se realizaran barrios residenciales de importancia en las ciudades españolas tras la guerra civil. Tampoco en el plano urbanístico hubo grandes innovaciones; Bidagor en Madrid y poco más. Las directrices urbanísticas de nuestras ciudades, al menos de las más importantes, proceden de mucho antes.

JDF. Está el famoso caso de Guernica, donde creo que intervino un ya venerable Smith, no en su mejor momento... A veces se comprenden los exabruptos de Oteiza... No es éste un tema que conozca demasiado bien. Personalmente, recuerdo una larga visita que hice por Alemania en 1960. La verdad es que todo estaba bastante destrozado todavía. Aquello debió ser tremendo.

A propósito del urbanismo, quizás fuera oportuno recordar un curioso y polémico libro “Miserias de la ideología urbanística” (o algo parecido) del arquitecto Fernando Ramón Moliner. En su momento armó un escándalo de pronóstico. Fernando Ramón, una personalidad muy radical del círculo próximo a Carlos Flores, vio publicada en la obra de éste una curiosa Villa en Pozuelo (1960). Estaba muy dentro de las premisas del Brutalismo, neo-Le Corbusier, esa cara del espectro ahora tan olvidada.

Hablando de Fernando Ramón, otro de los nombres que habíamos omitido, me viene no sé bien por qué a la memoria otro olvidado, Roberto Puig, hijo del gran matemático Puig Adam. Roberto Puig fue

una de las personalidades más extrañas y valiosas surgidas en los cincuenta. Fue gran amigo de Oteiza, estuvo muy próximo a Nueva Forma, elaboró un proyecto de mucha consideración para el Kursaal de San Sebastián... Era un temperamento muy extraño. Un día se dejaba una barba rabínica y otro se afeitaba la cabeza. Bastante aventurero, intentó los campos de la promoción hotelera, concretamente en el pueblo de Mojácar. No salió bien aquello y Roberto Puig comenzó a languidecer. Falleció prematuramente. También convendría recordar a un gran amigo de Carlos Flores, Manolo Reina. Pero ya hablaremos de él más tarde. Se lo merece. La personalidad de Bidagor, generacionalmente muy anterior como sabemos, tuvo una importancia extraordinaria. No creo que se le haya estudiado suficientemente.

MTM. *En tiempos de inactividad obligada, como son los períodos bélicos, los arquitectos aprovechan para elaborar sus planteamientos teóricos, formar grupos, como sucedió con los alemanes agrupados en torno a Bruno Taut, o incluso dibujar propuestas más o menos utópicas, imaginarias, como las de Hans Scharoun. No sé si, en el caso español, Rafael Aburto o Luis Moya serían un caso parecido.*

JDF. No lo sé. Ya te dije, en alguna ocasión, que Carlos de Miguel me contaba que algunos de ellos (creo que no se encontraba Aburto entre ellos, quiero recordar que estaba Luis Moya) tenían reuniones en los sótanos de la CNT o de la FAI, no recuerdo bien, elaborando futuros planes de reconstrucción. Otros muchos arquitectos se encontraban en uno u otro lado del combate, Torres Clavé (murió en el frente del Ebro), Cabrero, Hurtado de Saracho... Gutiérrez Soto daba mucha importancia al conocimiento de España que pudo adquirir con motivo de la guerra y los obligados viajes.

MTM. *El abandono de la teoría, cuando hay exigencias apremiantes de construir, y de construir mucho, es una explicación que se da muy frecuentemente de carreras arquitectónicas jaladas por profundos cambios. El realismo y el utilitarismo sustituirían, entonces, a los deseos más artísticos o los planteamientos más conceptuales de los arquitectos. En España, sin embargo, parece que sucede exactamente lo contrario; de arquitecturas más contenidas, ya que no exactamente funcionales, se habría pasado a las exaltaciones y los simbolismos más exacerbados. No se ve, tras la guerra, por ninguna parte, ese "realismo y utilitarismo" a que hace referencia Carlos Flores.*

JDF. En España era muy difícil que se abandonara la teoría, porque teoría, lo que se dice teoría, nunca la hubo, ni con guerra ni sin guerra. Y es también curioso que los textos más frecuentados, Diego Reina, Giménez Caballero, Almagro San Martín, etc. fueran debidos precisamente a personas que no eran arquitectos. Quizás el mejor escrito de todos fuera precisamente el Manifiesto de la Alhambra que, como sabemos, constituyó flor de un día. Por otro lado, casi resultaba mejor que los arquitectos no escribieran porque, con excepciones, tal y como lo hacían... Me hablabas una vez de Moretti, como espléndido y agudo prosista, de eso no teníamos mucho por aquí. Restaba, a pesar de todo, el surrealismo involuntario, la ironía insorprendida, insospechada, involuntaria... Y resta, evidentemente, lo someramente enunciado, o más bien sugerido, por Eugenio d'Ors. También habría que pensar en el surrealismo, Dalí, etc. O la retahíla, tan sugerente, de los manifiestos futuristas. Pero esto pertenece a otro encuadre.

MTM. *Me pregunto por qué, a la hora de buscar una marca estilística nacional, habría unanimidad sobre el estilo clásico. España no es un país que se distinga precisamente por un dominio del clasicismo; la arquitectura medieval, el románico y el gótico, así como la arquitectura árabe tienen bien poco de los atributos del clasicismo, o mejor del neo-clasicismo que es a lo que parecían referirse los que clamaban por ese estilo nacional.*

Inglaterra, por ejemplo, tiene muestras excelentes de sucesivos neo-clasicismos, Francia, en otro sentido, también, por no mencionar las antigüedades romanas y griegas. Pero España tiene arquitecturas de mucho más valor fuera de la tradición clásica. ¿Por qué no interesarían?

JDF. Pues no lo sé. Quizás fuera un tardío homenaje a Eugenio d'Ors. La verdad, no lo sé. Quizás influyera el surrealismo y el expresionismo latentes. Lo del surrealismo es muy curioso. Tú misma me dijiste que hasta en el mismo pabellón de Bruselas había un lienzo de Salvador Dalí. Como vemos, el pintor estuvo presente, de una u otra forma, en bastantes Ferias mundiales.

Y luego lo de la famosa Feria del Campo, otra obra a recordar. Tiene algo, por un lado, como de Torroja y quizás, en otro sentido, del famoso pabellón de Asplund. Pues allí también parece que ocurrieron cosas singulares. En una de sus instalaciones se presentó después la muestra "El átomo y sus aplicaciones pacíficas".

Y luego, el límite, el de una vaca totalmente viva comiendo hierba y con una de ventana circular, con carpintería metálica, que permitía ver el proceso digestivo de la vaca, con sus cuatro estómagos. Tú aseguras la realidad de este dato pero, personalmente, lo puse en principio en duda. Eso de la vaca con ventana u ojo de buey, nunca mejor dicho, suena a excesivo. Por lo visto, el ambiente era realmente asqueroso, moscas, hedor...

MTM. *Pues es cierto. Creo que hasta el Jefe del Estado se fotografió junto a ella.*

JDF. Si es así, hasta la vaca inagotable de Elsa Maxwell en Nueva York, que Koolhaas publica en sus Delirios de Nueva York, queda como un espectro. Lo asombroso es que nadie la recuerde. Ése sí que es el límite del surrealismo español de la época. Me recuerda un tanto al cuadro de Dalí que constituyó el regalo de boda para Carmen Martínez Bordiú, subida a un caballo, con otra perforación a través de la cual se veía El Escorial. Pero la vaca, al parecer extraordinariamente sucia, de la Feria del Campo era mucho más. Un preanuncio del Pop, un sueño daliniano, un auténtico delirio. ¿Por qué la gente no recuerda esas cosas?

MTM. *No lo sé, pero la vieron varios millones de personas.*

JDF. Pues más a mi favor. Pero, sigamos.

MTM. *En la época de la que estamos hablando, debió ser muy importante la Escuela de Arquitectura, el propio Mercadal intentó hacer una oposición. La enseñanza, sin embargo, debía mantenerse dentro de los moldes más o menos tradicionales de una Ecole des Beaux Arts. ¿No se hizo nadie eco, en España, de la experiencia de la Bauhaus? Me consta que, en los años sesenta, cuando yo comencé la carrera, Fernández Alba introducía algo del curso básico de la Bauhaus en sus clases de Elementos de Composición. No sé si fue el primero.*

JDF. Fernández Alba era un profesor magnífico. Todas las alumnas estaban enamoradas ciegamente de él. No sé si fue el primero en incorporar la metodología del Bauhaus, pero fue uno de los más decisivos. Y no sólo de la Bauhaus. Estaban Aalto, la primera mención a Louis Kahn, que se la escuché a él. Hubo muchas más cosas. Editó algunos libros

muy interesantes. Quizás luego Javier Seguí continuó en esa senda, tan arriesgada.

MTM. *Hemos hablado antes de las revistas. Otro tema es el de las publicaciones, los libros de arquitectura. Toda la historiografía de la arquitectura moderna, de Behrendt a van de Velde, de Argan y Pevsner al propio Le Corbusier, de Gropius a Moholy-Nagy, etc. etc., llegó a España a través de editoriales argentinas —Infinito, Emecé, Nueva Visión, Poseidón— a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Es curioso que, antes que todos estos autores, como avanzada, llegaran las traducciones de los libros de Zevi “Saber ver la arquitectura” y la “Historia de la arquitectura moderna”, a comienzos de los cincuenta.*

¿Sería Zevi, un historiador por edad de la segunda generación, nuestra primera oportunidad de conocer de un modo articulado la arquitectura moderna?

JDF. La terminología que usas es confusa. Lo de “historiador de la segunda generación” se presta a equívocos. Zevi, de una edad similar a Sáenz de Oiza o a Utzon, encajaría más en lo que Giedion denomina arquitectura de la “Tercera Generación”. Pero es claro que más como arquitecto que como historiador. Quizás tengas razón.

Por otro lado, en mis tiempos, anteriores a los tuyos, el libro de cabecera en España era “Espacio, Tiempo, Arquitectura” de Giedion, horriblemente traducido por cierto (decían, por ejemplo, Francisco Lloyd Wright, Álvaro Aalto, y cosas así). Zevi vino después y precisó mucho más las cosas. Los “orgánicos” no se entienden sin él.

Efectivamente en Argentina fueron editorialmente más rápidos. (Jesús Bermejo intervino en la traducción argentina del Saper Vedere con Calcaprina que era, creo, amigo de Zevi). Basterrechea o el mismo Oteiza (incluso Maldonado) conocieron en Argentina a Bruno Zevi mucho antes que los españoles.

MTM. *Ante lo que parece una generalizada penuria informativa, sobre todo en relación con la arquitectura moderna, sorprende que la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid tenga la colección completa de la revista del “Wendingen” holandés (eso sí, en el sótano, cuidadosamente oculta). También tiene la única biografía existente, al menos hasta hace poco, de Hans Poelzig, publicada tras su muerte en 1936 y retirada por orden de las autoridades alemanas poco después. O hay algún misterio o estaban más enterados de lo que decían.*

JDF. Sí. Yo también creo que había cosas extrañas. No sé bien por qué, como señalabas anteriormente, con Zevi y su revista había una especie de censura informulada. Y de ahí con todo el organicismo. Lo habitualmente admitido era L'Architecture d'Aujourd'hui de André Bloc. Y la referencia obligada (eso me valió alguna polémica con Rafael Moneo) a Mies van der Rohe. Más incluso que a Le Corbusier. En general, los racionalistas estaban mejor vistos que los orgánicos. No me extraña lo que ocurría con el Wendingen. Era una historia como de "buenos" y "malos".

MTM. *En el filo de los años cincuenta, publica Zevi su libro sobre Frank Lloyd Wright, su segunda obra tras "Hacia una arquitectura orgánica". Aproximadamente una década después, se traducen, obviamente por una editorial argentina, los escritos de Lewis Mumford sobre el gran maestro americano. Durante este intervalo de tiempo, la década de los cincuenta, se hacen patentes las primeras influencias wrightianas en España (el Pabellón de Bruselas sería uno de los ejemplos máximos), casi coincidiendo con la muerte del propio Wright. Tal vez alguien conociera sus obras directamente, o incluso la publicación del Wendingen y los libros de Manson o de Russell-Hitchcock pero, por lo que yo sé, nadie se hizo eco de su arquitectura antes de esa fecha. Una señal más de que los años finales de la década de los cincuenta suponen un punto destacado en la arquitectura española.*

JDF. Tienes razón. De hecho estamos volviendo a la pregunta anterior. Con el tema de Lewis Mumford, por cierto gran amigo de Zevi, se aducían algunos comentarios de "La Cultura de las ciudades" en relación con la guerra civil española, pero en otros casos, explicarlos resulta más difícil.

Efectivamente, Wright apenas ha existido en la arquitectura española hasta ese dorado momento de los cincuenta y sesenta. Lo paradójico es que cuando Corrales, Molezún, Sáenz de Oiza y los demás toman nota del asunto, den las obras maestras de la posguerra. Ya hablaremos más de ello.

MTM. *Los años cuarenta en España no tienen una lectura sencilla. Palacios todavía vive y construye, entre 1942 y 1943, el Banco Mercantil en la calle de Alcalá de Madrid, un edificio elaboración de su arquitectura anterior, con la grandiosidad y la valentía de una obra terminal. El proyecto de Gutiérrez Soto para el Ministerio del Aire es*

también de 1943, respuesta, según su propio autor, a los deseos generalizados de hacer una arquitectura genuinamente española. Y, del mismo año 1943, es el Sanatorio antituberculoso de Eugenio Aguinaga, nada que ver con lo anterior, unos bloques prismáticos que entroncan con la tradición moderna de edificios hospitalarios. A pesar de las llamadas de los editorialistas, parece que cada uno iba a lo suyo.

JDF. Efectivamente, pones tres ejemplos, Palacios, Gutiérrez Soto y el primer Eugenio Aguinaga, que no tienen nada que ver entre sí. Lo de Palacios es significativo si uno lo coloca en parangón con lo que hubiera hecho Rucabado, en la hipótesis de no haber fallecido tan prematuramente. Hace pocos días hablábamos de ello con el arquitecto Gabriel Allende, biznieto de uno de sus principales clientes (a él se debe el notable edificio de la Plaza de Canalejas), Tomas Allende. Nos decía que había construido en Madrid casi cincuenta inmuebles. Luego, tras un arranque fulgurante, Rucabado, como sabemos, se pierde en su erudición montañesa, valiosa pero...

El caso de Eugenio Aguinaga es también extraño. Su Sanatorio de Santamarina en Bilbao es muy superior a las cosas homólogas de Mercadal. Es el primer testimonio racionalista de su época. Más tarde, como su paralelo madrileño Gutiérrez Soto, se desdobra en un historicismo de alto nivel y un hábil neorrealismo. Pero Santamarina era otra cosa. Efectivamente, los cuarenta no son de lectura sencilla, ya lo hemos dicho. Y también tenemos el caso de Mariano Garrigues...

MTM. *Más años cuarenta y más confusión. La aparatosa iglesia de San Agustín de Luis Moya (1946-50); las viviendas Virgen del Pilar de Cabrero (1948-49), justificando la solución constructiva por la carencia de hierro en España; o la residencia del mismo arquitecto en San Rafael (1946-47) contrastan con las arquitecturas de los catalanes Coderch (la casa Garriga-Nogués es de 1947) o Sostres. Y, lo más sorprendente, los edificios de Miguel Fisac para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de finales de los cuarenta. Si Coderch y Sostres, a pesar de la vena popular, parecen estar a millas de distancia de muchos ejemplos madrileños, Fisac, trabajando en Madrid, parece estar a años luz. Vistos ahora, la Librería del Consejo o el Instituto de Óptica parecen edificios magníficos, que podrían estar sin complejos al lado de las obras de los mejores arquitectos nórdicos de la época. El oscurecimiento de la figura de Fisac, estos últimos años, no tiene sentido.*

JDF. Insistiremos una vez más en lo mismo. En lo que tienen estos diálogos de análisis comparado. Fisac es una verdadera revelación (por otro lado innecesaria), y su obscurecimiento actual, totalmente de acuerdo, un desvarío. Se podía pensar, rizando el rizo, que es otra de las inesperadas víctimas de la aureola del 68. Lo pensaba viendo una película de Louis Malle, con Michel Piccoli de protagonista, que refleja muy acremente todas (por lo menos muchas) de las tonterías de entonces.

MTM. *Hay más posibles lecturas de los oscuros años cuarenta. Una ya se apuntaba en el texto; el “regreso al orden”, a una “nueva objetividad” (nada que ver con la “Neue Sachlichkeit” bauhausiana) propugnados por algunos intérpretes (equivocados) de Eugenio d’Ors llevaba consigo un rechazo del barroco en la etapa post-bélica, como arte anatemizado, arte degenerado. Y lo curioso es que también nuestro tan ensalzado siglo XVIII fue barroco.*

Los “clasicismos” oficiales de la posguerra española se plasmaron en obras como la Universidad Laboral de Moya, el Ministerio del Aire de Gutiérrez Soto, la Catedral de la Almudena (el concurso es de 1945), el Valle de los Caídos e incluso el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Aunque sea por lo pequeño, y no sólo por ello, quizá el Museo de Bilbao sea el que ha aguantado mejor el paso del tiempo. Lo dijimos antes en relación con Mercadal, parece que después de la guerra todos los arquitectos se lanzan a hacer las grandes moles, con razón o sin ella.

JDF. Sí. El Museo de Fernando Urrutia y Eugenio Aguinaga ha aguantado mejor que otras cosas. Curiosamente, ahí se percibe con menos claridad el surrealismo determinante de muchas cosas de esta época. Quizás el famoso Valle de los Caídos sea el paso al límite de esta situación, especialmente en lo que se refiere al concreto diseño espacial, la gran explanada y el túnel, más que en los detalles de diseño concreto, la cruz, etc. mucho más débiles. Pedro Muguruza y Diego Méndez (creo que el arquitecto que finalizó las obras, la tumba de Franco, quizás la de José Antonio, fue Andrada Pfeiffer) no terminaron de controlar ese segundo aspecto. Frente a esa visión, la restringida escala del Museo de Bilbao parece muy otra cosa.

Sobre las primeras frases de tu pregunta, tengo mis dudas. Quizás d’Ors malinterpretó (o interpretó a su manera) los criterios de la “nueva objetividad”. Y dada su relación con Croce, quizás convenga recordar el juicio negativo que frecuentemente este último desplegaba

sobre el barroco. De todas formas, la figura de d'Ors es quizás, desde el punto de vista teórico, la más importante para la comprensión del fenómeno. Por otro lado, resta su magnífico estudio sobre el barroco. Otra cosa pueden ser los entusiastas.

MTM. *Aunque se le escapó la consideración surrealista-metafísica que apuntas.*

JDF. Desde luego, d'Ors era demasiado afirmativo. Lo hubiera interpretado como un insulto. Que no lo es. ¿Qué hubiera pensado d'Ors de la vaca con ventana?

MTM. *Para una posible interpretación surrealista, chiriquiana, de arquitecturas como el Ministerio del Aire o los nuevos pueblos de las llamadas "regiones devastadas" (¡vaya nombre!) falta un ingrediente esencial: la ironía. No hay el menor rastro de ironía en la arquitectura española, ni en los propios arquitectos ni en los críticos (¡la arquitectura no es cosa de risa...! seguimos oyendo hoy). Es lógico que la tristeza arquitectónica de un Leon Krier sintonizara con el Ministerio del Aire, como es explicable que el Arte-Pop no tuviera nada que hacer en nuestro país, al menos hasta muy tarde. No me extraña que prescindieran de ti en la exposición sobre regiones devastadas.*

JDF. Yo creo que eran surrealistas-chiriquianos-irónicos, etc. a pesar de ellos mismos. Como le ocurre a Leon Krier. Lo que faltaba era una adecuada plataforma interpretativa que permitiera examinar las cosas. Piensa en las posibilidades de lectura de esa vaca con ventana (y moscas incluidas, al parecer) de la Feria del Campo. Y nadie se acuerda de ello. Y lo más extraño de todo es que, cronológicamente, ese Delirio-vaca coincidía con el nacimiento del Pop en Estados Unidos e Inglaterra. Y pasa el tiempo y las cosas permanecen bastante igual. Rem Koolhaas nos habla de la neoyorquina vaca "inextinguible" (en el fondo, una escultura con depósito de leche). Pero a nadie se le ocurre hablar de nuestra vaca (que, por cierto, debía estar en el Pabellón de Asturias. Fue el pabellón más visitado. Al cabo de los años intentamos hacer una cosa de ese orden para el Pabellón de Asturias de la Expo 92. La gente se partía de risa. Bueno...) Lo que nos ha faltado por aquí eran los Lawrence Alloway, los Banham, Peter Blake, todos esos nombres que ayudaron a la creación desde el plano interpretativo.

MTM. *La salida de la modernidad en Europa se buscó, a partir de los años cuarenta, por dos vías: la de la historia, promovida por los italianos, y la de la tecnología, promovida por los ingleses. Los americanos, por su parte, añadirían después la inclusión de un simbolismo directo en los edificios. En España parecía existir una repulsión a utilizar el simbolismo directo, ni siquiera de los elementos históricos, de los escudos, las banderas y hasta las inscripciones. No sólo fue Venturi, también Terragni había llenado la fachada de la Casa del Fascio de letreros.*

JDF. Recuerdo el fascículo de Zevi (poco sospechoso, por cierto) dedicado a la Casa del Fascio, con sus monolitos y las siglas “ORDINE, AUTORITA, GIUSTIZIA”. Había más cosas en ese sentido. Por aquí, incluso en el tema de las banderas, fue todo más indirecto. Inevitable el recordar, de nuevo, las obsesivas “flags” de Jasper Johns y las versiones horizontales de Venturi. Aquí, el patriotismo parecía algo más timorato.

MTM. *Oiza se ha referido a la evolución de Gutiérrez Soto librándose sucesivamente de las cornisas en sus edificios. Es, o debiera haber sido, lo habitual; lo mismo se había dado en Terragni (las distintas soluciones para la Casa del Fascio) o en Asplund (las de la ampliación del Ayuntamiento de Göteborg). Lo que pasa es que, en el caso de D. Luis Gutiérrez Soto, las molduras iban y venían, no se iban nunca del todo y ahí quedaban para el uso de muchos de sus seguidores.*

JDF. Esa evolución tiene una prolongada historia, sobre todo si pensamos en las cosas que ocurrieron después de Jencks. Los viejos pecados arrojan largas sombras...

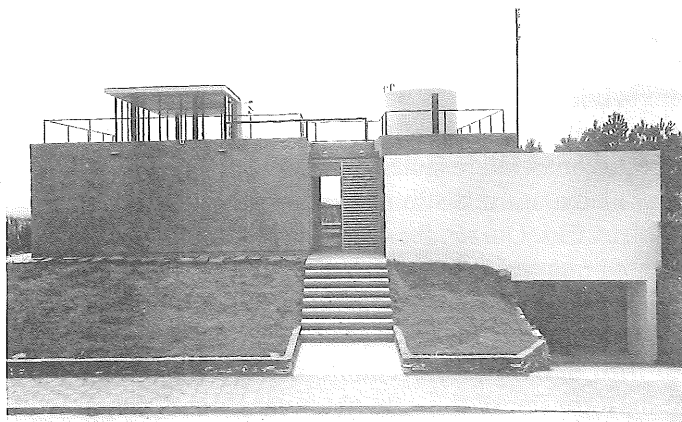
MTM. *Hemos hablado de cornisas, como elemento a evitar en la arquitectura moderna, “racional”, “abstracta”. También de la eliminación de las cornisas en las obras de los arquitectos españoles de posguerra; de Gutiérrez Soto, por ejemplo, o de Asís Cabrero (él mismo hablaba de este problema en el edificio de Sindicatos). Sin embargo, por esos mismos años, hacia el año cincuenta, un arquitecto italiano escribía una defensa de las cornisas en arquitectura; Luigi Moretti, en su artículo “Valori della Modenatura”. Se publicó en una revista fundada por el propio Moretti —“Spazio”—, en el número 6 correspondiente a 1951. Moretti fue un importante arquitecto, nacido en 1907, que realizó el Plan del Foro Itálico y propuestas para el E.U.R. durante los*

años treinta y cuarenta, así como la Casa Gisarole en Roma (1950), claro precedente de la casa de Vana Venturi, y el complejo Watergate en Washington. El de Moretti era un planteamiento distinto, que trataba de desmarcarse tanto del llamado racionalismo italiano como del funcionalismo radical de la Alemania de los años veinte; en su revista, promovía una "arquitectura paramétrica", mientras sus obras oscilan entre un neoclasicismo metafísico y ciertas formas emparentadas con el futurismo y hasta la arquitectura mendelsohniana.

Me pregunto si discursos tan elaborados como éstos eran seguidos en España y también, dada la contemporaneidad, si nuestros arquitectos de posguerra se interesaron alguna vez por Moretti.

JDF. Probablemente, no. A veces, además, cogían a la res por la oreja equivocada, como dice Joyce. Yo le he escuchado a Luis Moya, creo que lo he contado alguna vez, asimilar las molduras, ábaco, equino y collarino, etc. a los diferentes grosores de las líneas negras en los cuadros de Mondrian. Algunos nos quedamos estupefactos, pero sonaba como sorprendente y revolucionario. Luis Moya entraba a veces en pleno delirio.

En el fondo, creo que es un problema de cultura y de saber escribir. Reitero la pregunta de antes: ¿Había muchos arquitectos por aquí con la cultura de Moretti? ¿Conocían su Casa de la Esgrima? ¿Sabían escribir como él? etc.



• José María Sostres. Casa M.M.I.
en la Ciudad Diagonal, Barcelona, 1955-58.

UN LARGO RESUMEN DE CUESTIONES OLVIDADAS

MTM. *Un fenómeno significativo de estos años cincuenta, o mejor cuarenta-cincuenta, es que sean precisamente los exiliados, los arquitectos españoles que trabajan fuera de España, los que adoptan de una forma generalizada el lenguaje corbusieriano. Es el caso de Antonio Bonet en Uruguay y Argentina, el de José Luis Sert en Estados Unidos y el de Félix Candela en Méjico.*

JDF. Así es. Lo curioso es que las preeminencias se dividen según los críticos. Zevi es muy partidario de Félix Candela. Carlos Flores destaca mucho a Antonio Bonet, autor a su vuelta a España de un plan de ordenación de La Manga del Mar Menor, donde construirían Corrales y Molezún el famoso y espléndido Hotel Galúa.

José Luis Sert, especialmente tras su decanato en Harvard, se situaría ya en la cima de los elegidos. Evidentemente había muchos residuos corbusierianos en todos ellos, pero yo no lo percibo con tanta claridad como tú. Además conviene meditar un poco en las fechas. Las obras de Antonio Bonet, por ejemplo, que publica Carlos Flores, son de 1957. Y en esa época había cosas bastante superiores en España. Quizás el corbusierianismo de Bonet fuera más urbanístico que estrictamente arquitectónico. Ese mismo año surge un proyecto de Sert para un palacio residencia en La Habana, verdaderamente tremendo. Como

una especie de involuntaria parodia de Le Corbusier. (Eran mucho más interesantes sus propuestas escalarmente más limitadas, como su vivienda con tres patios, creo que en Harvard, que luego generalizaría hábilmente). Siempre he pensado que el José Luis Sert de anteguerra era más interesante, más radical. Félix Candela constituye otro problema muy distinto. ¿Expresionista, como quiere Zevi? Es difícil decirlo. Quizás fuera bueno recordar ahora, sea de pasada, la polémica mantenida entre él y Rafael Moneo con motivo de sus críticas a la Ópera de Sidney. O preguntarse sobre su posible influencia sobre el propio Le Corbusier en el famoso pabellón de la Philips que el maestro suizo redactó con Xenakis para la Feria de Bruselas. Pero Le Corbusier se muestra ahí mucho más “asimétrico” que Félix Candela. Probablemente, y sé que voy a decir una cosa arriesgada, un cierto toque corbusieriano en España, al margen de concretos detalles estilísticos, se da en Miguel Fisac. Aunque Fisac, lo hemos visto, fue también muchas otras cosas.

MTM. *En torno a 1950, se produce en muchos arquitectos y en lugares muy diversos un paso de la geometría de líneas y planos ortogonales, característica de la arquitectura moderna, a geometrías que incorporan las curvas de arcos, bóvedas o superficies regladas. Le Corbusier no se había limitado a sus casas de los años cuarenta con bóvedas a la catalana (Maisons Jaoul, etc.), había proyectado en 1951 el Palacio de Justicia de Chandigarh cubierto por enormes paraboloides de hormigón. Antonio Bonet utilizaba con profusión las bóvedas, Sert conecta con el lenguaje desarrollado en Chandigarh y Candela lo hará, sobre todo, con esa obra posterior de Le Corbusier, el Pabellón Philips de la Exposición de Bruselas que mencionas. Además de éstos, Carlos Flores cita en su libro a otro arquitecto español, Julián Navarro, que trabaja en Venezuela y también emplea membranas de paraboloides hiperbólico.*

Al hilo de esto, surgen múltiples cuestiones. Por ejemplo, ¿habría algún tipo de eslabón, perdido o no, entre estas experiencias y los trabajos en hormigón de Eduardo Torroja? ¿Por qué en España no se da, en ese momento, la misma sintonía con el lenguaje de Le Corbusier? En realidad, ni arraigó en España el modelo arquitectónico del Le Corbusier de los años veinte-treinta ni tampoco el posterior, el de las grandes realizaciones de los cuarenta-cincuenta.

JDF. Como te dije antes, la sintonía de los exiliados con Le Corbusier era muy “sui generis”. (Lo de Torroja no lo sé. Probablemente influiría. Sánchez Arcas, que había colaborado con él en Algeciras, siguió haciendo cosas de esas en Alemania). En realidad parecían sintonizar más con el CIAM que con el propio Le Corbusier, más con criterios urbanísticos que con la poderosa visión plástica del maestro. Yo le he escuchado decir a Luis Moya, en una conferencia en el Colegio de Arquitectos, que AZCA se basaba en Le Corbusier. Eduardo Mangada se puso como una fiera. Sintonizar en profundidad con la arquitectura de Le Corbusier era más difícil de lo que parece. Y eso lo demuestra el propio José Luis Sert o, ya que lo citas, Julián Navarro, con esa horrible iglesia venezolana en la unidad vecinal “Simón Rodríguez” que publica Carlos Flores. ¡Menudo campanil! Lo que resta, insisto, para los más avisados, era un vago clima generalizado, brutalismo, hormigón, Team Ten, el Corazón de la Ciudad, cosas de esas... Pero haz la prueba de comparar Chandigarh con la Embajada de USA en Bagdad. Si sobrevives al empeño, entenderás lo que quiero decir. Le Corbusier es mucho más difícil de lo que parece. Fisac probablemente captó algunas cosas, en profundidad.

MTM. *Una posible excepción a lo anterior sería el caso del arquitecto catalán José María Sostres. Algunos de sus proyectos de los primeros años cincuenta enlazan directamente con el lenguaje de Le Corbusier, del Le Corbusier de la primera época. Sería el caso de su Casa Agustí, en Sitges, o de los apartamentos de Torredembarra, cuyos proyectos son respectivamente de 1953 y 1954. Incluso los croquis de estos edificios, como de algunos hoteles proyectados por los mismos años, se parecen muchísimo a los croquis del propio Le Corbusier (Sostres no es un arquitecto muy publicado, pero recientemente el Colegio de Arquitectos de Cataluña ha editado un libro con la documentación completa de cinco de estos proyectos de Sostres).*

JDF. Sostres parece un hombre de una calidad extraordinaria (por lo menos en sus más felices momentos), pero demasiado enigmático. Por lo menos para mí. Pero ya hablaremos luego de él. Se ha mencionado la revelación-Fisac. Quizás habría que hablar también de la compleja revelación de José María Sostres, del que tampoco parece que ahora se acuerda nadie. A propósito, también los croquis de Sáenz de Oiza tienen que ver con los de Le Corbusier.

MTM. *En América, Philip Johnson es un fiel reflejo del paso de una a otra geometría y que, en su caso, podría tener como referencias más directas las obras de Mies (el campus del I.I.T. y en concreto el Crown Hall) y las de Wright (el Guggenheim o el edificio para la Johnson Wax). En los años cincuenta, Philip Johnson realiza el Instituto Munson-Williams-Proctor y el Amon Carter Museum, que ilustran perfectamente esta transición; antes, junto a su famosa Glass House, construye un pequeño pabellón a base exclusivamente de arcos y bóvedas mientras que después, ya a comienzo de los sesenta, generaliza su empleo en el teatro del Lincoln Center. El Guggenheim, con sus polémicas y lo lento de su construcción, debió tener en América efectos devastadores sobre otros tipos de arquitectura (Molezún habla de haber visto construirlo a base de encofrados muy rudimentarios a obreros "que debían ser hispanos"). En España, a pesar de que también parece que hubo comentarios, Wright seguía siendo un enigma para los arquitectos. Al menos, la prensa nacional se hizo eco de la muerte del gran arquitecto americano en 1959.*

JDF. Creo, incluso, que el diario Arriba le dedicó su portada, con una fotografía a toda página. (Y, a propósito, el Lincoln Center que mencionas bordea el desastre...),

MTM. *Lo de Wright en el Arriba es algo realmente insólito...*

JDF. Pues sí. Un poco después, también publicaron Torres Blancas en construcción hablando de "obras faraónicas"... En fin, lo de siempre...

MTM. *También las bóvedas, y las formas curvas, aparecen en la arquitectura española a finales de los años cuarenta, coincidiendo más o menos con el momento que hemos detectado internacionalmente. Alguna vez hemos hablado de las viviendas Virgen del Pilar de Asís Cabrero, en las que se usan muros de carga transversales de ladrillo y bóvedas a la catalana, y en los pabellones de la Feria del Campo se usan con profusión las bóvedas y hasta hay una plaza circular. No creo, sin embargo, que éstos y otros ejemplos españoles tengan nada que ver con las influencias corbusierianas que detectábamos antes en otros arquitectos, ni tampoco nada que ver con la influencia de Wright. La influencia podría ser más bien de la arquitectura nórdica; Alvar Aalto, si no bóvedas, sí había empleado una estructura de muros transversales de carga y escalonamientos en sus viviendas de*

Sunila, y la Exposición de Estocolmo de 1930, en especial los pabellones de Gunnar Asplund, habían supuesto un profundo cambio figurativo.

JDF. No conozco lo suficiente el tema para opinar. De todas formas, siempre he pensado, antes te lo decía, que el espíritu de Asplund, el Asplund de Estocolmo, estaba presente de alguna manera en la Feria del Campo. A veces pienso, digan lo que digan, que la gente estaba más enterada de lo que parecía. Es curioso la cantidad de veces que surge el nombre de Asplund en estas páginas. En la generación del 36 y después con los disidentes. Si se quiere, incluso en el Manifiesto de la Alhambra. Por lo menos un cierto Asplund, el menos significativo para Zevi.

MTM. *La influencia nórdica se habría visto ya con claridad en las primeras obras de Miguel Fisac; luego vendría Antonio Fernández Alba. Hay que ver las fechas de los magníficos edificios de Fisac para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas: el Instituto de Estudios Geológicos (1944) y el Instituto Cajal (1949). El mismo Fisac utiliza un porche formado por ligerísimas bóvedas de hormigón en su edificio de Formación del Profesorado (1954) en la Ciudad Universitaria de Madrid. La arquitectura de Miguel Fisac muestra en esos años la encrucijada en que se encuentra el lenguaje heredero de la modernidad; sus curvas de Daimiel o los citados edificios de Madrid encuentran su contrapartida figurativa en los “miesianos” Laboratorios Farmabiión (1956) o la imposición de un tremendo voladizo sobre la caja reticular de su Casa de Cultura en Cuenca (1957). Fisac, en ese momento, se encontraba en el centro del intenso debate arquitectónico que se libraba en todo el mundo, quizás fuera uno de los pocos entre nuestros arquitectos. Más tarde, Corrales y Molezún dieron un golpe maestro en 1958.*

JDF. Hay que volver a recordar, una y otra vez, lo que supuso el 58. Ahora parece que no interesa nada...

MTM. ¿Por qué?

JDF. Hay diversos motivos. Pero uno de ellos quizás se centre en que se intenta reescribir una nueva historia, más falsa que Judas, por personas que no intervinieron para nada en ella. Oteiza, otro de los prota-

gonistas, suele decir que el joven cree que el Arte comienza cuando él llega al Arte. Evidentemente, también se puede argumentar lo contrario pero, en general, los maduros son más astutos.

MTM. *Carlos Flores reconoce en la arquitectura española dos rupturas, más o menos equivalentes, en las generaciones de 1925 y la de los graduados en los primeros años de la posguerra, la generación de los años cuarenta (que, de hecho, fueron dos, como hemos visto). En ambos casos, dice Flores, los jóvenes arquitectos reniegan del estado en que se encuentra la arquitectura y aún con más firmeza del enfoque mental que constituye su fundamento.*

La equivalencia de las situaciones parece, sin embargo, bastante cuestionable. Por una parte, los arquitectos graduados después de la guerra —Cabrero, Aburto, Coderch, Fisac, de la Sota, Sostres— parecen asumir en su mayoría una continuidad con las experiencias de la arquitectura moderna ampliamente entendida. Por otra, los críticos (Juan de Zavala, etc.) clamaban, seguían clamando, por un regreso a la tradición y se lamentaban de que por este camino nos quedaríamos sin arquitectura. En mi opinión, no había esa ruptura de los jóvenes con la arquitectura de sus antecesores; si acaso, una ruptura entre los arquitectos, que seguían su instinto sin muchas apoyaturas teóricas, y unos críticos absolutamente fuera de juego.

JDF. Algo de eso había. Y sería curioso examinar el papel de la Escuela en ese sentido. De todos los nombres que mencionas, sólo Sostres alcanzó una cátedra. Algo es algo. Pero ese problema es generalizable. Morris Kline nos dice que Pascal, Fermat, Descartes, Huysens y Leibniz no enseñaron nunca en ninguna Universidad. Los propios Galileo y Kepler, aunque enseñaron algo, fueron sobre todo matemáticos cortesanos la mayor parte de su vida. Y si eso ocurre con tales nombres...

MTM. *Estaban Sáenz de Oiza, Luis Moya...*

JDF. El joven Sáenz de Oiza, magnífico profesor, creo que disponía, al principio, de poco margen de maniobra. Como ocurriría con Corrales y Molezún. El caso de Moya es distinto. Sabía muchas más cosas, daba gusto hablar con él de lo divino y lo humano, pero... Un día me decía Víctor d'Ors que el caso de Moya era un verdadero problema, como el del coche con un motor poderosísimo pero al que le falta un

fusible. Una especie de Rolls Royce con gasógeno y las marchas cambiadas.

MTM. *Debió haber, sin embargo, entre los arquitectos de la posguerra española ciertas diferencias importantes. Es difícil rastrear las polémicas, si es que las hubo, entre unos y otros planteamientos ya que, como es habitual en España, los arquitectos no escriben o escriben cosas que no tienen nada que ver con lo que hacen. Sin embargo, yo recuerdo hace algunos años una situación, creo que era una conferencia, en la que Asís Cabrero entre el público recriminó, no tan veladamente, a Luis Moya seguir usando formas históricas, clásicas, en sus edificios; Cabrero, parco en palabras, sólo dijo "...es que nosotros ya no podíamos hacer eso". Es una frase.*

JDF. Le costaría cara esa frase. Y Moya, por lo menos, era un carácter de bastante altura. Pero a veces, le llegaba el delirio... Si le dejan, organiza un gasógeno con collarinos y lo demás.

MTM. *Al fin y al cabo, el gasógeno es un producto típico de los cuarenta.*

JDF. Debe ser por eso. D'Ors hizo un chiste sobre ese asunto. Recuerdo una polémica pública que mantuvo con Oteiza, con motivo de una visita de Argan a Madrid, y parecía que estaban hablando de cosas diferentes. Oteiza no terminaba de creerse lo que estaba oyendo, ni muchos de nosotros. Argan tenía que frotarse los ojos. Ha contado algo de eso en los Ejercicios Espirituales.

MTM. *A propósito, vuelvo sobre el distinto lenguaje empleado por los arquitectos y por los críticos. Yo misma he escuchado a Cabrero una explicación de su obra, y en concreto del gran edificio de Sindicatos del Paseo del Prado, diciendo que todo procedía de lo que él y otros compañeros vieron en Italia en su viaje fin de carrera.*

JDF. Sí. Asís Cabrero ha sido bastante valiente en sus manifestaciones. Y un viajero impenitente. Se iba al África profunda, en solitario, en medio del terror de toda la familia.

A propósito de Oteiza, por los mismos días de su disparatada polémica con Luis Moya, le aconsejé que viajara a Nueva York para observar directamente que el Blanco sobre el Blanco de Malevitch, tan agudamente interpretado por él, no era blanco, sino de un verdoso azulado, delicadísimo. Se quedó de piedra. Son las ventajas que dan los viajes.

MTM. *Creo que una cosa evidente, y que no sé si se ha admitido explícitamente como gran mérito de la generación de arquitectos de los cuarenta-cincuenta, es que por primera vez consiguen acortar la distancia temporal que nos separa de las experiencias de la arquitectura internacional. Con la excepción de algunos momentos de los años veinte —las obras de Mercadal y Aizpurúa o las de los arquitectos catalanes como Sert, etc.—, son estos arquitectos de la posguerra los que se incluyen con más rapidez en el desarrollo de la arquitectura europea (todavía el conocimiento de la americana será muy escaso). La influencia italiana sobre la obra de Cabrero y Aburto, la nórdica (y corbusieriana) sobre Fisac, la de Le Corbusier sobre Sostres, la de Mies y sus herederos sobre Sota, etc. etc., acortan radicalmente nuestro endémico retraso y abren el camino para uno de los mejores momentos de nuestra arquitectura en este siglo, el de los años cuarenta-cincuenta. En mi opinión, Torres Blancas es el punto culminante, tras el despegue fulminante con el Pabellón de Bruselas.*

JDF. Así es. Pero pierde cuidado que nadie te va a hacer caso. Quizás González Amézqueta que ya dijo, en su momento, algo de eso. Ahora hay que repetir como los brasileños, tipo, modelo, humildad, Durand, Quatrèmere de Quincy y Sociedad Limitada. Algo parecido está sucediendo ahora en la misma Francia, con Jean Nouvel, Dominique Perrault y esa espléndida serie de arquitectos surgidos después de Claude Parent. Pero ni por esas...

MTM. *Volvamos a la generación de la posguerra, la de los arquitectos españoles nacidos más o menos entre 1910 y 1920. Aunque incluso entre éstos hay diferencias, por ejemplo Carlos Flores distingue los nacidos entre 1912 y 1915 —Cabrero, Valls, Aburto, Coderch, Fisac, Sota— y los nacidos en torno a 1920, entre los que destacarían Sáenz de Oiza y Corrales y Molezún. Tampoco habría que olvidar los nombres de Aguinaga y Garrigues...*

Lo cierto es que, internacionalmente y con una cronología bélica completamente distinta, también habían surgido por esos mismos años cuarenta-cincuenta una serie de profesionales que evidenciaban en sus obras la enorme diversificación que había experimentado la arquitectura moderna. Quiero decir con esto que, sin guerra 1936-39, también en otros países existía ya un tipo de profesional distinto a lo que fueron los grandes maestros modernos o sus fieles seguidores. Podemos recordar unos cuantos: Eero Saarinen (1910); Kenzo Tange

(1913); John Johansen (1916); Philip Johnson (1906); Denis Lasdun (1914); Viljo Rewell (1910), o los componentes del grupo italiano BBPR: Banfi (1910), Belgiojoso (1909), Peresutti (1908) y Rogers (1909). Algo más jóvenes son, por ejemplo, I.M. Pei (1917), Jørn Utzon (1918) o Reima Pietilä (1923). Cualquiera puede ver, con el simple repaso a estos nombres, la diversificación a que me refería. Quizá en España comenzábamos a ser como los demás.

JDF. Quizás. En lo que no éramos (ni somos) como los demás es en la plataforma crítica paralela. Qué gentes... Un día, no hace tanto tiempo de ello, uno de esos próceres le dijo perentorio, taxativo, arrogante, a José Luis Arana Amurrio: “Definitivamente, me paso a la crítica”. José Luis, gran arquitecto, y de un humor bastante agudo, poniendo cara de estupefacción le preguntó: “¿A la crítica?, ¿desde dónde?” Lo malo es que el otro confirmó su amenaza.

MTM. Más tarde hablaremos del caso de Corrales y Molezún y, en particular, del caso del Pabellón de Bruselas de 1958; en realidad, ya lo hemos hecho en nuestra conversación con motivo de la Medalla de Oro de la Arquitectura. Pero, por un momento, veamos la figura de Sáenz de Oiza, uno de nuestros más importantes arquitectos de este siglo, como casi exactamente contemporáneo de I.M. Pei, Jørn Utzon, John Johansen o Paul Rudolph. Es cierto que los arquitectos tienden a reconocer sin dificultad en sus obras las referencias lejanas, mientras que huyen como de la peste de reconocer la contaminación de sus contemporáneos. En su Tesis Doctoral, una de tus alumnas ha tomado a Saarinen como modelo del “pluralismo” que, en su opinión, caracteriza la arquitectura de Sáenz de Oiza. Yo apuntaría, como explicación complementaria, que quizás el pluralismo de Oiza es el mismo que se da en la generación de sus contemporáneos; lo que pasa es que él lo quiere ser todo, seguidor de Mies, orgánico, funcionalista, técnico y, por supuesto y esto ya es más nacional, clasicista (o clásico, que quizá suene mejor).

JDF. Dejémoslo en “pluralista” que queda como más bonito y culto. Luego daremos una explicación del asunto más complicada que, a lo mejor, consigue sorprenderle al mismo Sáenz de Oiza.

MTM. Siempre me he preguntado qué es lo que hizo posible en España la construcción de un edificio como Torres Blancas. Ya sé que hay

muchas explicaciones, sobre todo la de la conjunción en un momento dado de unos arquitectos con un cliente excepcional; supongo que Huarte sabe perfectamente que él pasará a la historia precisamente por Torres Blancas. Pero aún así, la historia completa de Torres Blancas está todavía por contar.

Aparte de la explosión wrightiana, sin que hubiera una tradición anterior consolidada, se ha hablado del parentesco de Torres Blancas con un edificio de Paul Rudolph en New Haven, el llamado Crawford Manor, un bloque en altura de viviendas al parecer para familias pobres. Y, de nuevo, las fechas; por ejemplo, Tafuri y DalCo, obsesivos datando los arquitectos y las obras en su "Arquitectura Contemporánea", no dan una fecha ni para Crawford Manor ni para Torres Blancas. Para el edificio de Rudolph, he podido encontrar en una revista la fecha 1962-1966, mientras que para el de Oiza, "El Croquis" da la de 1961-68. Está difícil decir quién sigue a quién. Kevin Roche, vecino de Crawford Manor, quedó muy impresionado por Torres Blancas.

JDF. De hecho, Torres Blancas, el proyecto quiero decir, comenzó un poco antes. Hacia 1959 ó 60. Se había creado Huarte Inmobiliaria y aquello, inicialmente planteado como un estudio teórico de "ciudad jardín vertical", iba a ser una especie de buque insignia de la nueva sociedad. El proyecto, precisamente de manos de Carlos Flores, se publicó muy pronto en "Hogar y Arquitectura". Quizás vengan por ahí las cosas. Por otro lado, yo he visto directamente Crawford Manor y es que no hay color. Estas cosas hay que precisarlas. Estanislao Pérez Pita me contaba un comentario despectivo de Tigerman hablando de un edificio rudolphiano. Conozco algo el tema y quizás fuera más justo decir lo contrario que el pobre Tigerman. También es gracioso el comentario de uno de esos que "se pasaba a la crítica" arguyendo que Torres Blancas se debía haber construido cinco años antes. No consigo entender lo que quería decir el poderoso intelecto. ¿Cinco años antes de qué?, ¿en la época de la Universidad Laboral de Gijón, por ejemplo?

MTM. *Otra semejanza entre Crawford Manor y Torres Blancas es su ubicación urbana, ambos destacando la potencia de su silueta como fondo de una autopista. La vista de Torres Blancas, como entrada en Madrid desde el aeropuerto, no es uno de sus menores valores, que se acrecienta día a día a medida que se construyen más edificios.*

No sé si siempre, pero alguna vez hay que hacer juicios taxativos. (Por cierto, entre nosotros, se han hecho algunos bastante insensatos). Yo no tengo, en este caso, ningún reparo en afirmar que Torres Blancas es el mejor edificio que ha producido la arquitectura contemporánea española, sin compartir esta condición con ningún otro. Con el término contemporáneo me refiero a, más o menos, los últimos cincuenta años; extenderse a todo el siglo XX sólo lo impide el hecho de que Gaudí murió en 1926.

JDF. Lo siento por ti. De nuevo, nada que hacer. Aquí lo que priva es el gasógeno espiritual. Y ¡tres hurras por el ábaco, equino y collarino! (prefabricados, eso sí), y todos sollozando por el aniversario de la hermosa “movida madrileña”.

MTM. *El Sanatorio antituberculoso de Aguinaga, de 1942-43, es uno de los escasos edificios públicos españoles de la posguerra que enlaza con la tradición de la arquitectura moderna. En viviendas, Coderch y Sostres también lo harían a su manera.*

El programa de un hospital parecía adaptarse muy bien a los requerimientos higienistas de la arquitectura moderna, los bloques prismáticos, las grandes ventanas horizontales, las terrazas, etc.; tenemos los ejemplos de Duiker, el Zonestraal de 1926-28, o de Alvar Aalto, el Sanatorio de Paimio de 1929-33. Aguinaga sigue esos modelos, pero ya se aprecia un cambio (son diez o quince años después) en el empleo de cubiertas y de arcos en las plantas bajas. Coderch y Sostres también abandonan con frecuencia en sus viviendas la cubierta plana.

JDF. Estás, una vez más, en lo cierto, pero creo que tampoco ése sería un plato de gusto para la muchachada (un tanto veterana ya, la verdad sea dicha). Carlos Flores demostró, una vez más, mucho instinto al incluirlo en su obra. Por cierto, despertó en su momento alguna polémica. Uno de los grandes (¡absit nomen!) le acusaba por ser demasiado perfecto lo estudiado. Argüía que ese minucioso estudio de las zonas de sol a lo largo del día, la sombra, etc., para colocar perfectamente a los enfermos, era un desastre. Que había que hacerlo peor, para que los viejecitos (¿por qué los “viejecitos” en un sanatorio antituberculoso? a lo mejor había también jóvenes) experimentarían un gran placer desplazándose y eligiendo ellos mismos el lugar de máximo confort.

MTM. *Verdaderamente, es que no se libra nadie. Si lo haces bien, porque lo has hecho bien. Si lo haces mal, para que no lo hagas.*

JDF. Pues sí.

MTM. *Las referencias de los arquitectos españoles también se habían diversificado tras la guerra. Ya hemos comentado cómo Cabrero se refiere a los modelos italianos, mientras que Coderch y Sostres podrían inspirarse en el anterior de Le Corbusier, Fisac en los arquitectos nórdicos, etc. Me sorprende ese comentario de Vázquez de Castro sobre una posible relación entre Cabrero y Ungers (¿una influencia, de vuelta, de España sobre Alemania? Creo que el cubo, como forma de edificio, tiene filiaciones muy diversas, de manera que resulta bastante forzada esa relación. Por cierto, Ungers colaboró con Corrales y Molezún en el concurso del Parque Ferial de Madrid.*

JDF. Antonio Vázquez de Castro tiene aproximaciones sorprendentes, como alejadas del plano teórico. Es muy listo, intuitivo, muy personal (José Luis Iñiguez suele decir que se nutre espiritualmente de sí mismo). Lo más obvio sería hablar de esa mantenida vocación iluminista de Asís Cabrero. El proyecto inicial de Aburto era mucho más surreal. El tema también es polémico. Zevi, por ejemplo, abomina del Iluminismo. Pienso que el sentir de Asís Cabrero no está muy alejado del brillantemente desplegado por Spreckelsen en el famosísimo Arco de La Défense parisino.

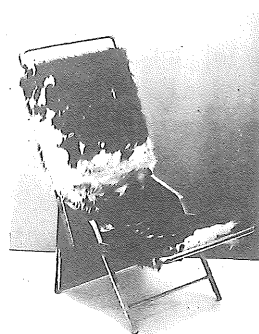
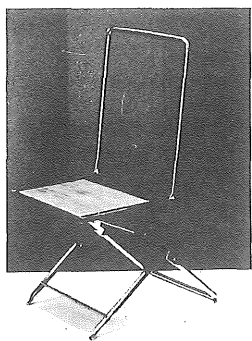
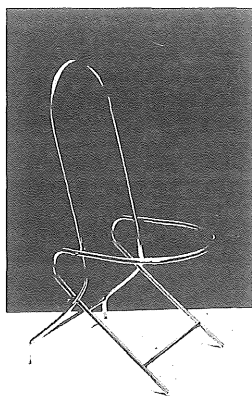
MTM. *Y volvamos al principio. A pesar de que su obra se circunscribe principalmente al ámbito catalán, Coderch es el arquitecto con una inserción internacional más clara en esas primeras décadas de la posguerra. Está su consideración por parte de Ponti y Sartoris y está también su pertenencia, como único representante español, al Team Ten. Algunos de los planteamientos más o menos sociales de la vivienda de este grupo cuadran bastante con las preocupaciones personales del Coderch arquitecto.*

JDF. No conocí lo suficiente a Coderch para llegar al tema del Team Ten o de sus “preocupaciones personales” en el terreno de la vivienda. Y, evidentemente, fue el arquitecto de una “inserción internacional más

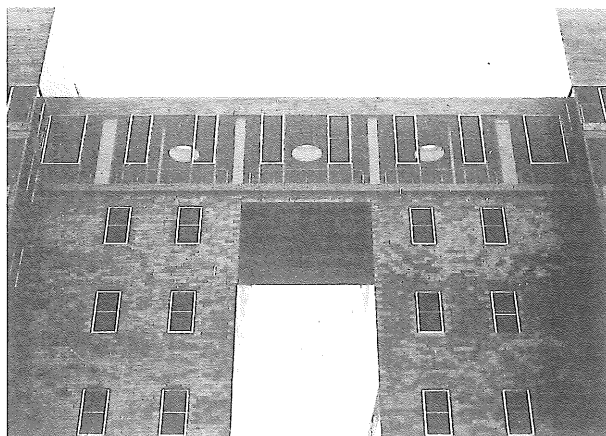
clara”. Lo doloroso, y eso todavía lo estamos pagando, es que esa inserción coderchiana no se extiende a otras figuras muy estimables.

MTM. *Está el caso de Molezún...*

JDF. Pero Ramón era muy abandonado. El hombre menos ambicioso que he conocido. Tuvo efectivamente mucho trato con Ponti, con Zevi, con el mismo Wright... Pero Ramón, en ese terreno promocional, era un verdadero desastre. Si le llamaba Zevi, huía, o ponía voz de viejecita de la limpieza...



• Alejandro de la Sota. Dos sillas.



• Alejandro de la Sota.
Colegio Mayor César Carlos, Madrid, 1967.

ALEJANDRO DE LA SOTA

MTM. *Al margen de consideraciones más generales, hemos particularizado las imágenes de Miguel Fisac y José Antonio Coderch. Podríamos recordar ahora algunas de tus antiguas imágenes sobre otros nombres de este ábaco generacional. Sota o Rafael Aburto, por ejemplo, o Asís Cabrero...*

JDF. Hay que elegir un poco las cosas. De Cabrero, por ejemplo, creo que ya hemos dicho muchas cosas. Quizás recordar lo dicho entonces constituya una reiteración innecesaria. En cambio, hablar de Sota, pese a la diferencia de tono entre aquellas antiguas notas y el sentido de este libro, parece más plausible.

MTM. *Además has hecho muchas veces referencia al Gimnasio Maravillas, contraponiéndolo a la iglesia de Luis Moya. Quizás debieras extenderte un poco, con el recuerdo incluso.*

JDF. Quizás. Hay ciertas situaciones que aconsejan esta relectura de Sota. Viendo hoy algunas de estas notas me llama la atención la insistencia en torno al paralelo con la figura de Oteiza. Creo que él hablaba, en alguna ocasión (no estoy totalmente seguro de eso) refiriéndose con elogio a Chillida. Esto me llamó la atención, considerando que muchas de sus actitudes se emparentaban más con Jorge Oteiza. Ése es un poco el leit motiv de ese lejano artículo.

MTM. *Quizás ahora lo escribieras de otra forma.*

JDF. Es posible. Pero, a veces, conviene atreverse a recordar las cosas, lo que se dijo en su momento. Por otro lado, está también el encuadre generacional. Oteiza como elemento básico de la generación del 36, su retorno a España, el 47, del periplo sudamericano, se aproxima bastante a Sota, como impulsor de la nueva vanguardia.

MTM. *Y así las cosas, las personas van encajando.*

JDF. Fortuitamente. La verdad es que estas notas las pude redactar gracias a su amigo y colaborador, el entonces juvenil López Cotelo, que me puso en la pista de algunas cosas. Creo que ahora da clases en Darmstadt.

MTM. *Veamos entonces esa lejana semblanza de Sota. En la que supongo tendrás mucho que matizar.*

JDF. Siempre hay cosas que rectificar, agregar. Pero... véamoslo:

“...Y Alejandro de la Sota. Sin el recordatorio en torno a su singular, penetrante, egocéntrica, figura, nuestra reconsideración sobre las demasiado olvidadas valencias de la primera generación quedaría, forzosamente inconclusa, sin rematar. Editorialmente, como todo el mundo sabe, nos falta tiempo para terminar las cosas, y este número, obligado a nivel cultural, ha sido tan apresurado como difícil de realizar. Alejandro es, ciertamente, un temperamento extraño, aislado, poco amigo de reivindicaciones de este carácter. (Me extrañó, nos extrañó a todos, su presentación al último Concurso Nacional. Afortunadamente obtuvo el premio, pero cuando, inevitablemente, Carlos de Miguel intentó organizar un homenaje, surgió el Sota también inevitable de los últimos tiempos, que bloqueó su propia celebración). Le comuniqué esta idea y automáticamente enmudeció. Hemos tenido, entonces, que trabajar contra reloj y “por libre”. Disculpas, por lo tanto, a todos. Al lector, por los posibles errores, inexactitudes, omisiones, fruto de nuestro, digamos, desamparo. Al arquitecto, por persistir, a pesar de él mismo, de su silencio, en nuestra idea. ¡Qué le vamos a hacer!

Primero, el temperamento del autor. También a él, como señalábamos con Zevi, con Oteiza, parece rodearle un curioso halo de tormenta. Pero, como en todo, hay tormentas y tormentas. Un ilustre coetáneo suyo, Miguel Fisac, es también un personaje inevitablemente polémico, agresivo, pero

la agresividad de Sota, ante esa confrontación, se nos revelaría como agresividad “autre”, introvertida, íntima, aparentemente suave y, sin embargo, provista de una carga profunda de intransigencia que no reconoce paralelo, probablemente, en todas las generaciones de posguerra. El talante agresivo de Fisac se vuelca en el mundo externo, busca la comunicación, el diálogo, la discusión, se relaciona siempre con un “otro” posible. Sota ha roto deliberadamente esta comunicación y se contenta profundizando en sí mismo, acrecentando sus seguridades internas, en un difícil viaje de aventura interior. Su teléfono personal, diríamos que comunica constantemente. Está hablando consigo mismo. El habitual panorama de intereses y expectativas arquitectónicas no parece interesarle demasiado. Mejor dicho, no le interesa absolutamente nada.

No siempre ha sido así, no siempre las cosas llegaban a esos extremos. Aún se recuerdan las reuniones de arquitectos donde Sota, buen pianista, lucía sus habilidades, su docencia, prácticamente legendaria, en la Escuela de Arquitectura, artículos en la Revista Nacional, publicaciones de sus obras. etc. etc. Pero, lentamente, el silencio se va apoderando de las facetas más externas de su gestión. Abandona la publicación de sus proyectos, abandona la lectura de revistas, abandona la Escuela, abandona las reuniones... Diríamos que se retira “al desierto” para escribir allí el capítulo más intransigente, magistral y provocador de su trayectoria...

Las estrategias de la aventura íntima son siempre difíciles de comprender para el extraño. Sota ha sido un hombre, un arquitecto de maduración lenta, complicada, un poco a la manera de Louis Kahn, lo opuesto, para entendernos, al fenómeno temprano, fulgurante, desbordante de facilidad, de su ilustre paisano Ramón Molezún. Su aparente suavidad, fragilidad incluso, resulta absolutamente engañosa. Hay en él un oculto, profundo núcleo de extraordinaria dureza, de voz autoritaria lentamente madurada, progresivamente esclarecida y consciente de sí misma, desinteresada, con suma deliberación, de toda nuestra irisada feria de vanidades, quizás por conocer que su auténtica, poderosa, dimensión sólo puede alcanzarse en un clima de hibernación, al margen de las facetas inquietantes de un mundo de relación...

Recuerdo ahora una lejana observación de Eduardo Chillida sobre las revistas: “no leo ninguna, no me interesan, no tengo tiempo... me interesa lo que estoy haciendo yo...”. Hay por ahí, quiero recordar, un viejo artículo de Sota sobre Chillida... Es útil encuadrar a las personas en relación con sus coetáneos. Luego volveremos a la relación Chillida-Sota. ¿Otro término antitético de Alejandro de la Sota? En este sentido de comunicación informativa con el panorama externo, uno pensaría inme-

diatamente en la contrafigura de un Sáenz de Oiza, hombre “al día” donde los haya... Sota, arquitecto radicalizado, extremo en sus afanes, encontrará muchas antinomias personales dentro de nuestra estructura profesional, de ahí su constante, soterrado, tenso, enfrentamiento con tantos personajes pero, de alguna manera, creemos que, dentro de una cierta, obscura, familiaridad sentimental (Higuera, por ejemplo, está ya en las antípodas), ninguno encarna su alternativa más virulenta que la elocuente, crispada, vibrante, prédica de Sáenz de Oiza. Diríamos analógicamente que, dentro de nuestra vanguardia, este último encarnaría la “derecha” arquitectónica, mientras que Sota, el último Sota, sería una especie de Harold Wilson de la cultura...

Es curioso constatar esa extraña connotación “izquierdista” de las últimas posiciones lingüísticas y metodológicas de un Sota, tan ajenas a su propia situación interior, ideológica y consciente... Pero la situación es evidentemente ésa. De ahí también, probablemente, su extraña capacidad de convocatoria para los jóvenes, capacidad de convocatoria desgraciadamente sin refrendo a nivel de docencia oficial. No tenemos remedio. Algo debe estar efectivamente mal en los cauces, las mecánicas de selección, coincidimos con Miguel Durán, cuando hombres como Sota, como Asís Cabrero, como Aburto, muchos de los mejores quedan desairadamente a las puertas de una plataforma académica... Sota se ha ido al “desierto”, lo que desde algún punto de vista más colectivo es una desgracia para todos, pero en cierta forma, ha sido insensatamente empujado a ello, no siendo entendido... Su dimensión, antes lo apuntábamos, es otra, es lógico que no se mueva con desenvoltura dentro de unas mecánicas, unos ritos de iniciación al parecer encaminados a infantilizar a diestro y siniestro... En un marco semejante, un creador como Sota nunca podrá dar un auténtico reflejo de sí mismo... Su alegría es “otra alegría”.

Todo esto que digo es ciertamente un poco aventurado. Le conozco hace bastantes años, pero no le he tratado demasiado. Pude verle algo más en los años de Escuela, de manos de un gran admirador, discípulo, lo que se quiera, el arquitecto valenciano José Herrera Cuesta... Solíamos ir, al final de la mañana, a ver la obra de un chalet en Pozuelo, creo... Acostumbrado a la tensa verbosidad de Oiza, Sota ofrecía una imagen bien diversa, más opaca, íntima... Entonces, su argumentación se movía aún en términos, digamos, de sensibilidad silenciosa, un poco mate. Recuerdo, al cabo de los años, otra conversación amplia, en su estudio, dando una imagen mucho más cerrada, conclusa...

En aquellos momentos, asocié vagamente una observación de Paul Overy relacionando la voluntad no figurativa de Van Doesburg con el iconoclas-

ticismo histórico y las corrientes puritanas, calvinistas... Pensaba que también en Sota emergía un extraño, fantástico substrato puritano, una sutil atmósfera de intransigencia iconoclasta. Ciertamente una cierta dosis de fanatismo es componente obligada en la trayectoria de cualquier creador significativo. Sota no era ciertamente una excepción a la regla.

El fanatismo de Sota se movía, ya por entonces, en la órbita de las valencias racionalistas, afín, por un lado, al propio Doesburg, para quien el accidente, lo individual, es fuente de confusión y desarmonía, por otro, al radicalismo constructivista, concibiendo la arquitectura como quehacer concreto, empírico, industrial... Esto ciertamente no lo explicaba todo, no agotaba el sentido de su obra, pero proporcionaba un cauce aproximativo.

Ejemplificaba gráficamente su postura con dos fotografías clavadas en la pared del estudio, un petrolero japonés y una Miss España, bellísima realmente, Paquita Torres, quiero recordar... Lógicamente, sus simpatías discurrían a favor del petrolero. Miss España, en asociación dadaísta, representaba emblemáticamente, decía a un conocido arquitecto español célebre, en aquellos momentos, por una serie de reconsideraciones, digamos, neogóticas... (Esa entrevista tuvo lugar algo después del fallo sobre el Concurso del Ayuntamiento de Amsterdam...).

En lo que pude colegir de aquella conversación, el largo recorrido interno del frío talento de Sota había quedado rematado, culminando un largo periplo de más de veinticinco años de gestión profesional, un poco a la manera de Oteiza en sus obras del filo de los sesenta. Más tarde volveremos a ello. La renovada seguridad de su instalación interna, tardía, trabajosamente montada en una odisea tan dilatada, su lenta maduración, siempre creciente de rigor y coherencia, inevitablemente vuelve a traer en nuestra memoria el recordatorio aludido al proceso interno de Louis Kahn. No se puede hablar, Sota ha construido realmente muy poco, de "llegada al éxito", al "triunfo", pero de alguna manera, Sota está ahora, dentro de nuestros limitados niveles de audiencia profesional, muy cerca de un justificado reconocimiento que podríamos de alguna manera asimilar a un "happy end"... extraño "happy end" precisamente conseguido con una actitud lingüísticamente tranquila, opaca, carente de aspavientos, similar a la que en el mundo del ajedrez, Anthony Saidy denomina "ajedrez de pan con mantequilla" que gana los torneos modernos... (Desde esta angulación, Oiza es realmente otra cosa. Nada de pan con mantequilla, a lo sumo un Larsen, por ejemplo...).

Sus citas, sus comparaciones, su intransigencia, recuerdan inevitablemente a Hannes Meyer, a su congelado positivismo, sin recaer, por lo menos

hasta el momento, en su mecánica visión del universo. Denuncia polémicamente la irracionalidad, el atraso, allí donde vislumbra un acento, una voluntad expresiva, es absolutamente incapaz de salir de sí mismo, de valorar expectativas nacidas de un ajeno caudal de solicitudes... Como el gran maestro suizo, podía señalar: "...La nueva epistemología de la construcción es una epistemología de la existencia, nunca una teoría del estilo... trata de un sistema para organizar la vida..." (En todo esto hay, ciertamente, mucha retórica, aunque sea por omisión. Las polémicas, escandalosas, enunciaciones de Sota resultan indescifrables sin atender, simultáneamente, mirada lateral, a su propia obra, no demasiado coincidente en ocasiones con el sentido más primario e inmediato de sus proclamas...).

De cualquier forma, parece surgir una cierta fricción interna entre su voluntad de indeterminación, apertura, y la sutil, paralela, voluntad clasicista, la tendencia a una estaticidad final que lo emparenta, inevitablemente, con los grandes nombres de su generación, entre las dos sempiternas lógicas, posibilidad y necesidad. Su actual tendencia a diluir los puntos de tensión, las atracciones "tonales", sitúan su trayectoria en el seno de los problemas de la obra abierta, el problema de la emergencia de una forma en "el rumor blanco"... (Es curiosa su fascinación por la neutralidad, la inmensa disponibilidad del color blanco... Literariamente, podríamos hablar, no solamente en cuanto buen gallego, de toda su aventura como una gran Vía Láctea, Camino de Santiago...).

Pero como también ocurría con Meyer, lo que se omite en todas sus explicaciones es el factor de maestría personal y lingüística de que se encuentra tan ricamente adornado. El que Sota haya conseguido resolver eloquentemente los problemas derivados de la forma y el "rumor" sólo es posible gracias a una tensa, mantenida, difícil, operación de coherencia lingüística y formal. Éste es el aspecto sistemáticamente silenciado y omitido en sus explicaciones. (A veces estalla. He discutido con él, en alguna ocasión, los valores formales de su, en mi opinión, demasiado célebre villa prefabricada. Nunca nos hemos podido poner de acuerdo. Al margen de consideraciones técnicas, económicas, etc. Sota está convencido de la "belleza" de esta obra).

Umberto Eco ha hecho, en este sentido, referencia al Schoenberg del Superviviente de Varsovia: "Si diez años antes... no hubiese llevado a cabo su operación de renovación a nivel formal, hubiera sido incapaz más tarde de hablar como habló, en el caso de haber permanecido aferrado a la cómoda dialéctica de la crisis..."

Parece como si para combatir la expresión, la voluntad expresiva, fuese necesario poder dominarla de manera absoluta. Esto es válido para Sota, para Oteiza, para Eliot, del que en estos momentos se impone la asociación en torno a su concepción sobre la “impersonalidad” de la obra de arte, impersonalidad que, para el mismo Eco significa “huida de la emoción... resolución del sentimiento inmediato en correlaciones objetivas frente a la efusión autobiográfica sentimental...”.

Siguiendo con este orden de ideas, podría decirse que su radicalismo encaja más en el ámbito de las poéticas particulares que en el de las formulaciones de validez general. “...las definiciones de este carácter son siempre históricas, en relación con un universo de valores culturales con respecto al cual, fatalmentè, una experiencia artística sucesiva se presenta como la muerte de todo cuanto había sido definido y exaltado...”

En todas estas actitudes, el sutil transfondo aristocrático, displicente... Mariano Bayón relataba, en un espléndido artículo de “Arquitecturas Bis”, unas sabrosas impresiones en este sentido, absolutamente ininterpretables fuera de ese curioso snobismo “a la inversa” tan propio de Sota: “...parece tener alergia a los arquitectos... su negativa a dar explicaciones sobre su obra en revistas profesionales... Escribiré algo en una revista de constructores para constructores... hace ya varios años que cumple arresto domiciliario en su estudio pequeño... se negó a publicar... ninguna publicación profesional ha vuelto a entrar en el estudio... leo, y releo, repaso y estudio en profundidad todos cuantos fascículos de propaganda...”, etc.

Alguna vez lo he señalado, dentro de otro marco argumentativo diverso. El gambito, evidentemente divertido en toda su transparencia interjectiva, agresiva, no hace sino invertir la escala habitual del snobismo exhibicionista, planteando una suerte de hábil coquetería cultural, un cierto atletismo de la modestia aparente y de la autonegación. El recordatorio literario obligado, el de la inexpresividad de los héroes de Hemingway, por ejemplo, frente a la sensibilidad “Art Noveau” de un tipo de Proust, por ejemplo... Nada de esto tiene demasiado valor, demasiada importancia en sí mismo. De alguna manera, es el aspecto más epidérmico, escenográfico, superficial, de la leyenda de Sota. Al margen de su falta de fundamento argumentativo, sería válido en cuanto le sirva a él mismo, en cuanto arquitecto poderoso, revelador, a confirmar de alguna manera la posición personal creadora. El resto me parece que es mera anécdota, más o menos divertida. Desgraciadamente es en lo que más se fija la gente...

Hay, efectivamente, muchas lecturas posibles de la obra de Sota, lecturas alejadas de todas estas consideraciones anecdóticas. Una de ellas haría

referencia a su vinculación generacional. Porque, de alguna manera, Sota transcribe, en clave evidentemente muy personal, algunas de las características que han configurado decididamente esa espléndida “primera generación”. Nada de aventuras en solitario, La evolución de Sota no es tan simple como se ha querido alguna vez dibujar. El lejano planteamiento del poblado de Esquivel se moverá dentro de ese complicado marco de solitaciones, oscilante entre el refinado provincianismo y las sinuosas evocaciones pseudo racionalistas que mencionaba, en su momento, Pagano. No es este el momento de volver a insistir en este complicado problema del entronque del eón popular dentro del movimiento moderno, recientemente aludido, desde estas mismas páginas, en nuestro análisis sobre José Antonio Coderch. Ahora, simplemente, el recordatorio, la alusión, a un determinado capítulo de la trayectoria de Sota apretadamente escrito en clave dialectal y lógicamente vinculable a un amplio caudal de experiencias paralelas, tanto españolas como extranjeras. Sin entrar en cuestiones de matiz, la referencia a Fernández del Amo es, en este lugar, realmente inevitable. Sota ha tardado bastante en encontrar su propio, particularizado acento. Otros momentos de su trayectoria son igualmente susceptibles de una lectura, digamos, generalizada... Así, el curioso chalet del Viso, resulta, de alguna forma, paralelo a la indagación de un determinado Fisac, la singularizada atmósfera de sus viejas exposiciones parece resonar a una óptica decorativa del estilo de un Ponti o incluso Moretti, que Rafael Aburto había de mantener poderosamente hasta nuestros días. Hablando en una ocasión de estas cuestiones con Rafael Moneo, me señalaba este arquitecto cómo el momento clave de la inflexión de Sota se localiza en su choque frontal con la poética de Molezún y Corrales, choque frontal del que habría de surgir esa obra maestra de Miraflores de la Sierra... Ambos equipos salieron mejorados de esa experiencia...

Desde entonces, su andadura se hace mucho más firme, especialmente a partir de ese ápice espléndido constituido por el Gimnasio del Colegio Maravillas, realmente una de las obras clave en la historiografía de posguerra... Más tarde ha continuado por una vereda constante de depuración que, personalmente, tiendo a leer mucho más en clave de magistral reconsideración neorracionalista que en esos términos autonegativos que él suele manejar. Me parece que Sota tiene mucho más que ver con un finísimo manierismo racionalista, sensible, magistral, que con todos esos elementales paralelos sobre puentes e ingenieros. Su gran labor de reconsideración racionalista vuelve a traer a mi memoria la frase de Chenier: “Nuevas obras sobre pensamientos viejos”.

Y también de nuevo, en ese sentido, se realiza el contacto con los nombres de su generación, Aburto, Cabrero, una determinada fase de Fisac...

(al margen, ciertamente, de su común caracterización ideológica). Un trasfondo de clasicismo idealista impregna toda su obra, sus declaraciones más íntimas, las recogidas más “a traición”... Cuando nos habla de la blancura, los tonos pálidos, por ejemplo, preludiados ya desde el lejano Esquivel hasta sus hangares o la central lechera, más que a valoraciones constructivas, tecnológicas, parece, de alguna forma, resonar a cierto tipo de obscura motivación interna, psicológica, nostálgica y trascendente... Seguramente le gustaría la extraña definición neoplatónica de Proclo: “¿Qué es el espacio? No otra cosa que la sutilísima luz”.

Es precisamente esa obscura línea nostálgica de su idealismo clasicista, la perceptible voluntad de abstracción lo que le emparenta, por un lado, con sus coetáneos y por otro, con ese confuso entresijo de la “rabiosa actualidad”, Tendenza o John Hejduk... No es de extrañar que los fans rossianos hablen de él como el mejor de todos... (Tampoco lo es que, entre las raras menciones a arquitectos actuales presentes en el libro “Arquitectura y Humanismo” de Víctor d’Ors, se encuentre en las primeras páginas un elogio del Gimnasio...). Realmente ya está bien, como ha señalado Oteiza, de considerar a cada creador aisladamente, como genios espontáneamente surgidos sin maestros, familias, relaciones, ascendencia, descendencia...

Pero, me parece que todo esto no tiene que ver demasiado con los puentes y las grúas. De Sota, resulta mucho más apasionante lo que hace y sus connotaciones, que lo que dice. En este sentido, invierte absolutamente la posición actual tan dominada por la infalibilidad de las hipótesis y el débil acento creador de las experiencias. Sota es todo lo contrario. Bastaría examinar uno de sus últimos, magistrales planteamientos, el Colegio Mayor César Carlos... La obra, ciertamente, es problemática, legible a una variedad de niveles. A él le gustará seguramente hablar de la atención a la ejecución material de las texturas, magníficas, la finura en la resolución del ángulo con el vierteaguas de la pieza de revestimiento, el diseño de la carpintería, etc., etc. Espléndido, efectivamente, el color, el material, la ejecución, etc. Pero esto, con ser mucho, no agota el análisis y lo que demuestra especialmente es la maestría del arquitecto en elegir unos medios gráficos limitados, deliberadamente restringidos, y saber utilizarlos con un acierto lingüístico realmente notable... ¿Industria? Talento y madurez, más bien.

Pero, por encima de la valoración textural o constructiva, el César Carlos se engloba dentro de una corriente de alcance internacional. Tampoco estamos aquí ante una aventura en solitario. Es curioso cómo el sabor, un tanto agridulce, de esta obra, emana precisamente de lo que supone un

cierto choque frontal de una serie de posiciones típicamente neorracionalistas (a veces, incluso en el enrase de las ventanas con la fachada —en uno de los lados—, el diseño “náutico” de los antepechos, Sota bordea casi la cita prácticamente tópica...) con una extraña visión monumental —no lejana a la óptica de un Aburto, por ejemplo— del edificio principal, una especie de desmesurado, simétrico, arco de triunfo, verdoso dolmen de cerámica y cristal... (Tampoco distanciada, en cuanto caracterización simbólica, de la novecentista entrada de Fisac en la calle de Serrano). No es de extrañar que a los amigos de la Tendenza les guste esta obra...

Todo esto, ciertamente, va en gustos. Me refiero ahora a la fotografía, extraordinariamente hábil, aparecida en el aludido trabajo de Arquitecturas Bis donde, superponiendo el cuerpo bajo —mucho más centrada— sobre un sector del gran edificio simétrico, se escamoteaba inteligentemente parte de su tremenda connotación monumental. La imagen que aparecía allí oscilaba entre Inglaterra y el constructivismo... Lo que no está nada mal. Una lectura más natural suministra, sin embargo, otra impresión bien distinta, más conflictiva, provocadora incluso, bordeando esa zona dadaísta —“malgre lui”—, inquietante, al parecer tan connatural a los hombres de esta generación.

Bayón hablaba, creo, de sus preferencias por las luces difusas, el cielo cubierto... Todo ello parece muy claro en esta obra, efectivamente ideada para ser vista bajo la lluvia. Parece imponerse un extraño deseo de unidad disolviendo todo particularismo, unificando la imagen bajo una mirada húmeda, vidriosa, un tipo de actitud —inevitablemente melancólica, suavemente pesimista— que a veces se ha conectado arriesgadamente con la evocación de la substancia primordial de algunos presocráticos, el agua... A veces pienso que el ideal de Sota sería el de crear un reducido, helado, silencioso espejo, empañado evidentemente...

Entiendo su obsequiosidad hacia la industria o la ingeniería como gambito instrumental. Repito lo mismo de antes. Si a él le sirven esos ademanes, en cuanto creador, bienvenidos sean. Pero, en realidad, con lo que nos encontramos en Sota es con un trasunto, un isótopo del concepto medieval del artesano tal y como lo analiza Maritain en *Arte y Escolástica*, un formalizador anónimo de reglas objetivas que “se expresan a sí mismo y a su propia esencia, a condición de que las cosas hallen eco en él...”. Festivamente, diríamos que la coincidencia entre la teoría escolástica del arte con una teoría de la producción sería válida siempre y cuando el encargado de dirigir esa producción fuera el propio Sota...

Dentro de la alternativa propuesta por Argan entre “método” y “sistema” —encarnada respectivamente por Gropius y Le Corbusier— Sota se ha movido un tanto ambiguamente. Temperamentalmente sistemático (“asume la racionalidad como sistema y traza planes que, en principio, tenderían a resolver cualquier problema...”) opera, sin embargo, primordialmente a base de método (“...que permite la localización y resolución de los problemas planteados continuamente por la existencia...”). Bonfati ha relacionado esta antinomia con la antítesis de Behne, funcionalismo-racionalismo. El primero operaría de lo particular a lo universal, la “casa es un instrumento”, el proceso metodológico delimita, aísla, es “serio... el conjunto es más frívolo”, etc. El segundo camino, discurriendo de lo universal a lo particular, considera “a la casa como un juego”, el juego presupone un orden, una regla, etc. etc... La contraposición se ilustra con las respectivas imágenes de ciudad en Hilbersheimer y Le Corbusier. En el caso de Sota, no parece que la proclividad de su temperamento haya conseguido formalizar una poderosa visión “sistemática”. Su sendero parece discurrir por la otra vereda, encaminada a la localización y soluciones de proposiciones extraordinariamente concretas...

De ahí su efusión argumentativa en torno a la técnica. Pero, en este terreno, Sota se mueve, en cuanto su mensaje va dirigido a los demás, en un terreno de medias verdades. De acuerdo con Lefebvre, son ciertos el carácter determinante de la técnica en nuestra sociedad, la derivación de la conciencia individual y social de la técnica sin la mediación de pensamiento y cultura, el reflejo de la técnica en esa misma conciencia, la invasión del objeto técnico, “transparente, carente de estatuto determinado” en toda la práctica social (“la ciudad se convierte en un objeto técnico”), la conversión de la mirada sobre el objeto técnico, pasivo, en prototipo del acto social... Es cierto todo ello. “La cultura no es más que un mito en descomposición, una ideología superpuesta a la tecnicidad”.

Pero también lo es, dentro del agudo análisis del profesor francés, que la sociedad técnica elimina “las mediaciones que hicieron posible la alta complejidad de la vida social”, la forma subsidiaria en que la vida cotidiana se limita a beneficiarse de los “rebotes de la técnica”... el sistema de coartadas recíprocas, constituido por técnica y ciencia... En Sota concretamente, en su aventura particular, la mediación cultural, artística, humanista, existe, es fundamental, necesaria, a la hora de comprender su trayectoria, sus logros... Ahora bien, en sus esquemas argumentativos esta mediación no aparece reflejada con claridad, oprimida por una efusión tecnológica y tecnocrática que acaba por convertirse en una media verdad, mucho más comprensible en los tiempos de Meyer o Ginzburg que en los actuales, cuando inevitablemente deviene “...ilusión ideológi-

ca, mito justificador de una situación; velando por lo que tiene de insoportable, valorizando lo que tiene de nuevo en la historia, en detrimento de la historia y de la historicidad...”.

(Interesaría aquí destacar el oculto, sinuoso, trasfondo spengleriano del pensamiento de Sota. En definitiva, su indiscriminado entusiasmo profético en torno al futuro industrial y tecnológico no hace sino reflejar la sucesión de Spengler entre “cultura” y “civilización”, entendida esta última en sus virtualidades eminentemente tecnológicas. El diagnóstico, en sí mismo, podría, hasta un cierto punto, ser compartido. El optimismo colateral que lo acompaña, mucho menos).

En fin, concretemos, concretemos. Hemos procedido en estas desordenadas notas, encuadrando desenfadadamente a nuestro personaje muchas veces en función de la analogía y la contraposición alternativa... Decir ahora que es un anti-Fernando Higuera es algo tan obvio que seguramente no añade nada a este análisis ¿Algún paralelo significativo en profundidad? Es curioso, de todos los numerosos, problemáticos, testimonios que el panorama español contemporáneo pudo ofrecer en sus relaciones positivas o afirmativas en relación con Sota, me parece —quizás les sorprendería a ellos el establecimiento de esta relación— me parece, repito, que las afinidades más provocadoras estarían centradas en esas grandes, epigonales, figuras del racionalismo histórico contemporáneo, Max Bill y Oteiza, concretamente. Vamos con ello.

De alguna forma, admitiendo todas las salvedades y precisiones, la sofisticación de Bill, la deliberada voluntad anticaligráfica de Oteiza, etc., Sota parece también encarnar esa voluntad de ecléctico —es un decir, entendamos— resumen, conclusión experimental, a que se conduce toda una determinada experiencia racionalista, una penetrante, decidida, labor de remate de las intuiciones de todos los pioneros de la Edad del Bronce de la tradición moderna. Aquí también, de alguna manera, como ha señalado el escultor vasco en relación con Kandinsky, se “está desmontando el lenguaje, se trabaja por eliminación y se acerca a ese espacio vacío conclusivo, mi cero negativo... conclusión experimental, equivalente a ese gran cuadrado sin ángulos ni lados de Lao-Tsé...”.

Y también, el mismo orden de ideas, su enfrentamiento ante la misma y dual contaminación física y estética de ruido y movimiento se quedan encadenadas “dos cosas sagradas, naturaleza exterior y conducta... naturaleza ecológica y comportamiento... las dos poluciones de la realidad exterior...”.

Sota se mueve así, como Bill, como Oteiza sobre todo, en esa difícil, oscilante zona entre vanguardia y experimentalismo que intenté, sin éxito, explicar en un reciente trabajo. En cuanto epígono del más genuino vanguardismo de nuestro siglo, concretamente el período que media entre 1910 y 1930, actualiza de alguna manera la misma actitud que en alguna ocasión he utilizado para concretar la orientación de Oteiza, afrontar con coherencia la dialéctica entre arquitectura y vanguardia, a través de una visión del racionalismo como expediente instrumental para resolver una concreta contradicción histórica.

En este sentido, no puede ser más lógica la demostrada intransigencia personal de Sota, acorde plenamente con el carácter de la vanguardia, revelado elocuentemente por Tafuri, como absolutista, totalitaria, constructora perentoria de inéditos contextos... Su alejamiento de las estructuras profesionales podrá igualmente emparentarse como la “deliberada ignorancia de lo ya dado”, que el mismo autor asocia con “el puro desierto de Malevich”.

No siempre ha sido así. Antes lo veíamos, Carlos Flores en sus breves notas a tres testimonios de Sota en la Guía de Madrid destaca tres fases, popular, neo-racionalista y “de madurez”, centrada en el célebre gimnasio. El enfoque ciertamente es agudo, como casi siempre ocurre con este autor. Pero yo matizaría algo más esta observación. De acuerdo con el popularismo inicial. Más tarde, sin embargo, la inevitable sensibilización racionalista de Sota choca con toda esa poderosa capacidad de imagen que ha supuesto la obra de Molezún y Corrales. Este dato me parece fundamental. Y, en mi opinión, es precisamente la última fase la que más contradamente puede calificarse dentro de una ambientación de manierismo racionalista...

¿Hay un cierto culto, primitivismo, en toda esta postura? Evidentemente. Ya Levi-Strauss ha señalado que el autor de vanguardia es como el hechicero de las sociedades primitivas; el arte revolucionario debe necesariamente admitir una cierta arbitrariedad entre los signos, “una cierta distancia entre significante y significado...”. Así podemos comprender las relativas ambigüedades de las connotaciones simbólicas establecidas en el César Carlos...

Antes hemos hablado de otras indeterminaciones, por ejemplo, la establecida entre los papeles respectivos de vanguardia y experimentalismo. El momento, ciertamente, no es propicio al papel —entendido con seriedad y realismo— de las vanguardias. Sota es, en este sentido, un vanguardista frustrado que asume el otro papel, el de la conciencia experimental,

exactamente como lo hará el gran escultor vasco... Cuando Oteiza insiste tan obsesivamente en la necesidad de conciencia experimental, no hace sino reflejar, bajo una nueva luz, la localización de la misión del artista dentro de este nuevo papel una vez agotadas, consumidas, las iniciales valencias de las vanguardias. Pero para él, no se trata de infracción de los códigos, sino de rectificación, conclusión del sendero inconcluso de los grandes nombres del período inicial, de llevar a puerto definitivo, experimental, las intuiciones allí iniciadas.

Porque, ciertamente, en una situación como la actual no es extraño que se nos diga que el arte es incapaz de transformar la realidad, que su única virtualidad está en la transformación del propio artista, evolucionando su propio lenguaje. Sota es un ejemplo diáfano de esta determinada, concreta involución.

En la misma ocasión anteriormente aludida, intenté examinar la poética de Oteiza a través de una lectura levemente semiológica. Los criterios allí manejados se nos revelan de nuevo útiles en el caso de Sota. Veámoslo. Una angulación vinculante de la conciencia estructural con el racionalismo haría referencia a la denominada relación paradigmática. Sabemos que los signos implican tres relaciones, una interna y dos exteriores. La interna, denominada simbólica, la imaginación de la profundidad, geológica, ha sido interpretada arquitectónicamente, a partir de mediados de Siglo de las Luces, como una tentativa tanto para “salvaguardar un residuo de universalidad de las imágenes artísticas (como) para impedir la total descomposición del sistema figurativo clasicista...” (recordatorio innecesario: en el símbolo hay fusión, identificación entre la idea y el objeto, mientras que en la alegoría, a través de, un proceso intelectual, similitud (La Fama, la Muerte, la Fortuna...). De hecho, la investigación estructural significa, de alguna manera, el traspaso de esta conciencia simbólica a la primera de las relaciones externas, la conciencia paradigmática, virtual, eminentemente formal, geométrica, imaginación que contempla el signo “en perspectiva”. Merleau-Porty, examinando el hecho de la aparición de la conciencia paradigmática en cuanto establece la confrontación entre dos familias de signos, acuña la hermosa expresión de “una cierta modulación de la coexistencia”.

Si contemplamos los factores determinantes que Zevi localiza en el corazón de una operación racionalista —a) Simplificación y selección figurativa. b) Ideología científica y control intelectual. c) Elementarismo geométrico y estereométrico— con los dos aspectos fundamentales que Jakobson localiza en cualquier lenguaje, es decir el aspecto selectivo o paradigmático y el aspecto combinatorio o sintagmático, se evidencia, de

alguna manera, el sentido de lo que estamos aquí diciendo. Detengámonos un momento en este punto.

La operación de selección, en lo que significa extracción de un signo en el seno de una reserva virtual, ilustra el aspecto metafórico, figura de similitud del lenguaje, la substitución de un significante por otro como eje de las artes de la variación. Dentro de este orden de ideas, tanto Oteiza como Sota serían testimonio de artistas “metafórico-paradigmáticos”.

Por el contrario, la operación combinatoria encadena los signos en el discurso a través de la metonimia, “deslizamiento a partir de un mismo sentido, de un signo a otro... figura de la contigüidad base de las artes del relato...” Aquí, evidentemente, surge la alusión a Chillida, creador metonímico, al mejor Fernando Higuera, incluso a ciertos aspectos de Sáenz de Oiza, tan vinculado personalmente a Oteiza y, sin embargo, tan diverso de su acento creador.

El caso Mondrian es examinado por Barthes precisamente en función de su participación de las dos típicas operaciones estructuralistas, recorte y ensamblaje. Se nos dice que los elementos adquieren significación en su existencia a través de sus bordes, de sus delimitaciones fronterizas con otros elementos, a través de la barrera que permite su distinción de aquellas otras unidades con las que, de alguna forma, establece la relación paradigmática... Como ocurrirá también con los elementos oteizescos (cajas metafísicas), “cada objeto del sistema estará con el resto de la familia en cierta relación de afinidad o de semejanza...” Es conocida también la afirmación de su autor en el sentido de haber adoptado, con antelación a su consciente conocimiento del estructuralismo oficial, una conducta estructuralista en su actitud experimental, operante con unidades definidas, racionalmente organizadas en familias de las que el escultor extrae “módulos estructurales”. De ahí a la poética de Sota, quizás entrevista personalmente con menos lucidez, no hay más de un paso.

Intentemos someramente precisar algunas de las consecuencias antedichas. En primer lugar, la coincidencia entre la selección figurativa del análisis zeviano (como primer elemento de la operación racionalista) con la componente selectiva-paradigmática de Jakobson. La ejemplificación de Mondrian de los tiempos de la actuación estructuralista, recorte y ensamblaje (afines de alguna manera a la selección y combinatoria). La coincidencia sentimental establecida entre semiología y racionalismo, no solamente en orden a la “ideología científica y control intelectual”, sino en su carácter dogmático, asertivo, irremediamente optimista y despótico. “Las dudas del autor no pueden pasar a la obra que siempre o casi siempre es conminatoria, perentoria...”.

Por último, uno y otro trasladan el viejo estupor del hombre cosmológico, el hombre fascinado ante el espectáculo del universo, ante lo que se ha denominado lo “natural” de la naturaleza social. Oteiza hablaría de Cultura. Sota, de Técnica.

Hay un fondo tenso, profundamente artificial, esforzado, dentro de la operación racionalista. Recordemos de nuevo la tesis de Oteiza en su consideración del mismo “como aquello que nos falta”, es decir, diríamos algo poco “natural”. Por eso, podrá decir que “él no se encuentra en sus obras” y tampoco Sota. Pero este objetivo, esta desaparición de la huella personal, no se alcanza sin lucha. ¿Qué lucha? ¿Con qué técnicas? La investigación semiológica enumeraría algunas, eminentemente “artificiales”, el arreglo que proporciona un mensaje único, “la extensión de una infinita peripecia”, la reticencia en cuanto retención del sentido, la ironía, materializando el despegue, y especialmente para Barthes, la retórica, en la doble finalidad de evitar tanto la transformación en signo de trivialidad como en signo de originalidad... “dimensión amorosa... técnica de la comunicación exacta...” etc.

Si aplicáramos algunas de estas lecturas a la antinomia de los equipos de Oteiza y Sota frente a Chillida e Higuera por ejemplo, nos encontraríamos con que éstos encarnarían el aspecto más propiamente estético o connotativo, mientras que aquéllos discurrirían a favor de una valoración predominantemente semántica o “funcional”.

Igualmente disentirían sus caminos de acuerdo con la conocida clasificación de las “complejidades”. Chillida representa el fenómeno del énfasis en la complejidad estructural, relacionada con el conjunto de elementos de montaje, y una débil complejidad “funcional”. Oteiza y Sota acentúan, por el contrario, la densidad de la complejidad funcional, entendida como dimensión estadística del uso cultural y conectada con las necesidades del individuo.

Análogas observaciones podríamos derivar de su imagen del espacio. El caso de Sota, como el de Bill, Malevich u Oteiza, discurre a favor de una “fenomenización” de un contenido espacial determinado “a priori”. No se trata de “expresar lo inexpressable”. El caso es exactamente el contrario, es decir, “no expresar lo expresable”. En el alejamiento de Sota puede verse el reflejo de la angulación tafuriana para una determinada vertiente del racionalismo, es decir, “los que pretenden colocarse más allá de la realidad para edificar “ex novo” nuevas realidades, nuevos valores, nuevos símbolos públicos...”.

Los precedentes obligados aducidos encajan plenamente, Cezanne, Braque, Mondrian...

Dentro del sendero de las estructuras artísticas comparadas ¿cabría algún tipo de extrapolación de esta dicotomía espacial enunciada? Pienso que los términos de esta bifocalidad podrían hacer referencia al dualismo intelectual-escritor, literatura-poesía, que Sartre, Barthes o Ricardou se han encargado, bajo diversos puntos de vista, de intentar precisar.

El estatuto de Oteiza y Sota, el estatuto del más centrado racionalismo de vanguardia, correspondería con el del “intelectual”, para quien el lenguaje es un medio, cuyos fines se hallan lógicamente fuera de él, hombres transitivos que desean salir del “arte”, que realizan una “actividad” en búsqueda de una personal protección, un sartriano “lenguaje al derecho”, dentro de una embarazada posición social, desde el momento que ofrecen a esta sociedad algo que no es inmediatamente reclamado por ésta, algo difícil de ser consumido sin ser previamente degradado.

El estatuto chillídico, por el contrario, estatuto de “escritor”, “intransitivo”, gestual, “poético”, en términos sartrianos, se ejerce sobre su propio instrumento de lenguaje, siendo su acción inmanente al objeto y comportando una dualidad de normas técnicas y artesanas, apartándose deliberadamente de las parcelas del testimonio y la doctrina. El porqué del universo queda absorbido en el cómo formalizar su lenguaje, en cuyas estructuras se disuelve la dimensión personal y la del entorno a quien va dirigido. No sale nunca del arte, arte entendido con eviterna, incansable aventura, espectáculo. Su parcela revolucionaria es precisamente la incesante investigación del lenguaje.

Por último, otro nivel de lectura: el plano del objeto, ese universal mediador entre hombre y sociedad. La óptica racionalista se insertará dentro de la alternativa establecida entre los estados cualificados y las visiones genéricas... Barthes ha señalado cómo el mundo-objeto queda lejanamente revelado en las iglesias vacías de Saenredam, en donde la conclusión experimental oteiziana, el borde frío del cromlech, parece preludiar-se en unos lienzos en donde parece que nunca la nada fue tan segura... pintar con amor superficies insignificantes y no pintar más que eso es ya una estética muy moderna del silencio... En el racionalismo contemporáneo, los objetos adquieren una dimensión asertiva, perentoria, de nuevo testimonio de la inmóvil estructura eleática del universo, dimensión opuesta alternativa a lo que Plastchesk entendía en los ready-made de Duchamp, “señales de duda sobre hechos reales...”. Si pensamos en esa “segunda Nada”, el recordatorio hacia esa despojada, fanática maestría de Sota en el proyecto para Bankunion es obligado.

No podemos detenemos en una consideración detenida del mundo del objeto en su más general acepción. Simplemente, y dentro de la más cotidiana acepción del término, acepción que tenemos forzosamente que ori-

llar para centrarnos en la meta-objetividad de nuestros artistas, recordar la interpretación de Henri Lefebvre sobre la promoción de la vida socializada y el consiguiente incremento del distanciamiento y la presencia humana “creando una especie de vacío social contemporáneo a llenar con objetos... El hombre tiende a llenar ese vacío mediante una revaluación de los elementos materiales del entorno...”.

El mundo de objetos de Oteiza, el mundo de planteamientos de Sota, resulta especialmente elocuente en este sentido, y su alternativa frente a Chillida, nítida, patente. La constelación chillídica es extraordinariamente densa de significaciones, segrega el adjetivo, lleva implícito el drama acelerado, la vegetación de sensaciones. El mundo oteiziano, la óptica de Sota, son distintos, ausentes de coartada y espesor connotativo y psicológico, disuelven la adjetivación... En un extraño proceso de eterización cultural, parecen devolver al objeto su delgadez metafísica, espacial... Más tarde volveremos sobre ello.

(Oteiza decía hace más de diez años: “busco para la estatua una soledad vacía, un silencio espacial abierto... un lugar espiritual de aparcamiento, retiro, protección... Podríamos recordar ahora demasiadas cosas paralelas de Sota...).

La densidad chillídica, laberíntica, hace alternativa referencia a órdenes preternaturales, infernales, catastróficos, angélicos... El orden alternativo es eleático pero terrestre... su sendero es metódico, predeterminado, ausente de sorpresas. Como ocurrirá en “Le Voyeur”, la historia tiende inevitablemente a cero, diluyendo la anécdota de manera absoluta... Lógicamente, su drama es de nuevo común con el de toda la aventura racionalista de formalización de unos objetivos que le desbordan. En palabras de Peter Weiss: “cualquier cosa es sólo una larva de lo que querríamos hacer”. En su implacable, tenaz, dualismo, la figuración parece transcribir espacialmente el gesto kafkiano, dos inmensos, enigmáticos signos interrogándose mutuamente.

En relación con esta, extraña, significativa, “delgadez” del signo racionalista que hemos protagonizado en el caso de Oteiza, conviene hacer referencia al carácter, digamos, policíaco —en la terminología de Barthes— con que el tema se desarrolla. De alguna forma, la falta de densidad, de espesor connotativo, traduce la actitud del relato policíaco en donde indicios imperceptibles permiten la resolución del problema. Barthes destacaba aquí la confluencia de dos tensas ideologías entrelazadas: una, el inmenso poder de los signos, los signos que se hallan por doquier, todo es signo. Otra, la responsabilidad del objeto, que se oculta, carente de ino-

cencia “tras la inercia de las cosas...” (Mac Luhan nos daba una versión distinta del relato policíaco: la realidad, el acontecimiento se da al principio. Más tarde lo que se organiza no es el conocimiento, sino la confusión, la ambigüedad, la ignorancia...).

La densidad expresionista se revela, en ese sentido, perfectamente antitética del entretejido racional. En los términos de la alternativa de Benjamin, los movimientos expresionistas —Chillida— encarnarán la figura del artista-hechicero, del personaje que, de alguna manera, conserva la distancia con el paciente. Los racionalistas —Oteiza y Sota— por el contrario, “policíacos”, hallan su analogía en una suerte de “cirujano” que penetra operativa, profundamente, a favor de una imagen fragmentada, constantemente recompuesta según nuevas leyes.

Vamos a terminar con una consideración poco frecuente dentro del orden de ideas que estamos manejando. De la misma forma que hemos vinculado el racionalismo con una serie de parámetros culturales (por lo menos en lo que se refiere a predominancia), caracterización ideal del espacio, vocación estructural, traspaso de la conciencia simbólica a la paradigmática, “delgadez” significativa, espacialidad compositiva y sistemática, etc., diríamos que dentro de la dialéctica etealización-materialización, en el eón racionalista predomina la vocación “desmaterializada”. Detengámonos un momento en este aspecto.

El análisis toma como punto de partida la observación de Toynbee en torno a la desmaterialización progresiva (simplificación, disminución de volumen, peso, diseño) del bagaje técnico o de la constelación de significativo que constituye el caudal de imágenes de la sociedad. Desde el esquema toynbiano, este además (se aduce el ejemplo del reloj medieval de la Marienkirche de Lübeck frente a cualquier cronómetro suizo de nuestros días) significa la transmutación de energía creadora en formas progresivamente refinadas, su intensa concentración en forma tanto real como simbólica.

(Es curioso que un autor recientemente reinvidicado, como Simmel, hablando sobre la Metrópoli y “la forma de proceso de racionalización de las relaciones sociales... proceso de abstracción de lo personal y de consolidación sobre la subjetividad en tanto que cálculo, razón, interés...” emplee el término “espiritualización”, una idea del mundo contemporáneo tampoco lejana a la óptica de Spengler).

A medida que avanza este proceso desmaterializador, se nos señala que “una parte cada vez mayor del medio ambiente, tanto en el espacio como en el tiempo, queda a disposición del ulterior desarrollo del hombre...”.

Mumford, examinando este fenómeno como uno de los determinantes fundamentales del hecho urbano, lo completa con el proceso antitético, “materializador” de la forma, y el pulso de la ciudad se refleja en la dialéctica de estos dos procesos, en el que el diseño urbano parece situarse en el grado cenital de “un proceso socialmente adecuado de materialización... la traducción de las ideas en hábitos y costumbres colectivas, de las opciones y los designios personales en estructuras urbanas... atributos materiales...”, etc.

Dentro de este proceso dialéctico, diríamos que la vertiente racionalista, incluso al nivel más inmediato de las asociaciones, parece incidir dentro de la vocación eterealizadora. No creo sea demasiado necesario volver a recordar ahora la observación insistente en torno a la falta de “espesor” del hecho oteizesco, del objeto en el Nouveau Roman, etc... Pocos testimonios, en este sentido, tan claros como la prédica tanto objetual como teórica del escultor vasco. Simplemente el recordatorio de sus observaciones en torno al silencio, desmaterialización del ruido, de la expresión del vacío, de su interpretación típicamente “etérea” del papel de Velázquez, de la alternativa del cromlech vasco, microlítico, “desmaterializado”, frente al megalitismo, etc., etc... Aquí, como en la más centrada de las valencias racionalistas, percibimos efectivamente el traspaso de la materia a la vocación ideal en el “adelgazamiento del recipiente y el fortalecimiento del imán”.

Muy similar se nos revela aquí el caso de Alejandro de la Sota, incluso en los niveles más inmediatos y directos, de la valoración significativa, el adelgazamiento de la caja mural con ese constante, obsesivo, enrase de los paños acristalados (Higuera me decía, hace unos años, que el Gimnasio “parece hecho de papel de fumar...”). Efectivamente, la vocación silenciosa, carente de aspavientos, ese tan aludido amor por el blanco y la neutralidad, trasunto lejano del relámpago de Malevich, cuyo título no podemos olvidar en este momento, Blanco sobre Blanco... fórmula “sotiana” donde las haya... Todo ello entretejido, pese a sus apelaciones a la industria, la tecnología, en una atmósfera suave, soterrada, de profunda melancolía. También Sota, situándose fuera del panorama de intereses de la clase profesional, crea su propio cromlech, aislado, silencioso, se localiza en el borde, ajeno y distante a las contaminaciones...

Pero no es todo. Como señalábamos, en clave diversa en el caso de Redón, todo este proceso no parece sino traducir a nivel sintáctico el viejo dilema entre Acción y Contemplación, entre el imperativo ético y el Sentimiento Oceánico. “La búsqueda juvenil del secreto del Infinito —decía Koestler— se ha dividido en dos búsquedas simultáneas y en todo senti-

do contradictorias...". El mundo racionalista, el mundo de Oteiza y de Sota, aparentemente tan diversos, se desgarran comúnmente en el seno de estas antítesis contradictorias. Temperamentalmente volcado hacia la esfera contemplativa de su connatural idealismo, es el imperativo ético el que le impulsa hacia el sendero opuesto de materialización y propaganda... El conflicto, el drama de todo el arte de Occidente está centrado en esta antinomia".

Y esto es prácticamente todo.

MTM. *Dices que ahora lo ves de manera distinta.*

JDF. De alguna forma. Aunque tengo que aclarar que, acaso, ahora sería aún más elevada su posición. Arquitectónica y personal. Existen detalles curiosos. Por ejemplo, lo del César Carlos. Hasta el nombre tiene resonancias con el antiguo espíritu de los cuarenta, César Carlos, el emperador Carlos V, etc. Y el aroma iluminista, el gran arco, casi como un isótopo del arco triunfal de la Universitaria. Los Colegios Mayores fueron bastante inventariales de muchas de las actitudes de entonces y del período posterior. El monumentalismo directo, grandilocuente del Colegio Mayor San Pablo de José María de la Vega, el José Antonio de Arrese, menos conseguido, ciertamente. El que realizó (creo que con la obra en marcha) Molezún con ladrillo negro, casi una operación in extremis, muy hábil, una especie de Escuela de Amsterdam de color oscuro, el verdoso del César Carlos, casi el mejor de todos, verdaderamente magnífico... Quizás había un cierto eco de la naciente Tendenza de entonces... Una Tendenza mejorada, creo.

MTM. *Has hablado del Arco de Triunfo ¿Quién es el autor?*

JDF. Creo que López Otero. No estoy seguro. En su momento se habló también de Adolfo López Durán. Con sus inevitables cuádrigas y todas las cosas de la época, parece bastante correcto. Mejor que muchas obras de aquellos años. Dicen que, durante su mandato, Don Enrique Tierno Galván quería demolerlo. Creo que se confundía.

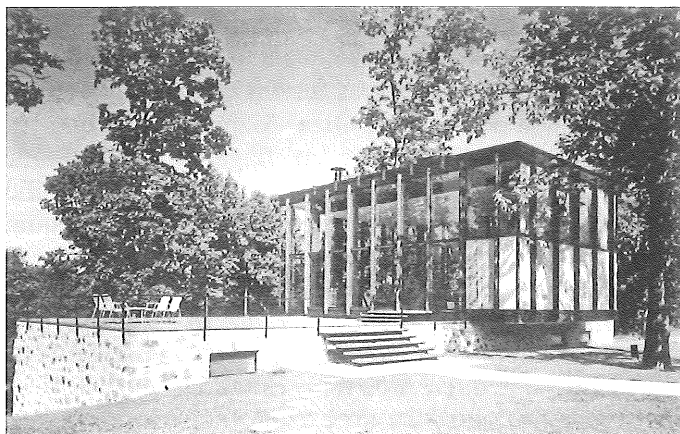
MTM. *También había Colegios Mayores de antes de la guerra.*

JDF. Sí. Eran obras muy dignas, creo que aparecían los nombres de Lacasa, Arniches... Por ello cobra más importancia el ademán de Sota en el

César Carlos, que lo hace mejor. No se ha hablado mucho de ello, pero es de lo más notable de toda la Universitaria. Luego ha hecho muchas cosas, incluso alguna Embajada. Creo que Basterrechea hizo algunos bocetos, que no prosperaron, para el cierre de una de ellas. La verdad es que los temperamentos de Sota y Basterrechea eran difíciles de encajar. La prosa barroca de Néstor era difícil de acomodar al laconismo tan medido, deliberado, de Sota.

MTM. *En resumen, ¿Sota?*

JDF. Un enorme arquitecto desempeñando un papel histórico trascendental. Uno de los grandes cierres de este confuso período. Siempre fiel a sí mismo, manteniendo sin apenas concesiones esa experiencia de nueva vanguardia que reconduce el romanticismo de los primeros cuarenta, de la primera generación del 36, hacia una situación acorde ya con la nueva época. Sota desvía totalmente la trayectoria, casi con un carácter inevitable, hacia terrenos nuevos. En algún sentido, una utopía ya moderna de un radicalismo "autre". Las cosas ya no fueron las mismas después de Sota. Es un arquitecto "de arquitectos", de lectura difícil.



• Philip Johnson. Casa Wiley en New Canaan, Conn., 1953.

MÁS COMENTARIOS CON SOSTRES AL FONDO

MTM. *Habla Carlos Flores, en su libro, de la arquitectura española de posguerra como momento en que generaliza el trabajo en equipo entre los arquitectos. Efectivamente, hay sobre todo dúos famosos: Aburto-Cabrero, Coderch-Valls, Corrales-Molezún, etc. pero, ya antes de la guerra, el trabajo en equipo era una práctica generalizada en España. Los ejemplos de Palacios, Zuazo, Mercadal y Aizpurúa lo demuestran; quizá lo que sucedía es que entonces las colaboraciones se desarrollaban con sucesivos profesionales, no siempre con el mismo. Ése ha sido después, por ejemplo, el caso de Sáenz de Oiza. Fisac, como hemos visto antes, fue la gran excepción, ni siquiera un temperamento tan hermético como el de Alejandro de la Sota le impidió colaborar con otros arquitectos.*

JDF. Quizás hubiera que distinguir entre colaboraciones verdaderas y colaboradores. O, como señalas, colaboraciones ocasionales. Así Cabrero, como vimos, colabora con Jaime Ruiz, luego con Aburto y más tarde actúa en solitario. Corrales y Molezún han simultaneado, largos años, la colaboración a dúo con la individualidad. Yo mismo trabajé con ellos en alguna ocasión, a finales de los sesenta creo. Era el caso de un proyecto concreto. Ungers, por lo visto, trabajaba con ordenador y era más rápido incluso para un hombre tan vertiginoso como José Antonio Corrales. La colaboración con Ungers fue más

puntual. Por lo visto, ganaron el primer premio del concurso del Parque Ferial, de nuevo el ademán surrealista, "hasta la cota cero". En el resto, los vencedores fueron Pérez Pita y Jerónimo Junquera con un pabellón de Sáenz de Oiza. Aizpurúa tuvo, que yo sepa, tres colaboradores habituales, Labayen, Lagarde y, por último, su primo el gran Eugenio Aguinaga. Todo esto es bastante complicado. Pero sí parece que tienes razón en destacar la existencia de equipos.

MTM. *Fisac es un gran desconocido para las generaciones más jóvenes de arquitectos. En la época en que yo estudiaba la carrera, final de los años sesenta y comienzos de los setenta, todavía era una figura conocida y que interesaba a los estudiantes; a partir de entonces, creo que su figura entró en un extraño declive que todavía perdura. Miguel Fisac, por otra parte, aparece en nuestro panorama arquitectónico como una figura totalmente aislada, gran arquitecto, aparentemente sin un bagaje cultural definido, sin maestros, sin colaboradores, sin discípulos, sin alumnos. Él solo tejió y consumió sus referencias, desde Ronchamp a la arquitectura de Aalto y Asplund, de una cierta monumentalidad a la italiana a gestos que presagian situaciones como las del grupo SITE.*

JDF. Estamos a vueltas, constantemente, con lo mismo. Reitero que, en mi opinión, el gran Miguel Fisac es una figura eminentemente solitaria con una cierta, desconocida, dimensión trágica.

MTM. *Extraña ver que, con esta larga tradición de trabajo en colaboración, se siga en España siendo tan reacio a admitir las responsabilidades compartidas en la producción de un edificio. Conocemos de sobra la resistencia titánica de algunos arquitectos a incluir los nombres de sus colaboradores en los proyectos o las obras que producen, cuando en otros lugares son habituales las listas interminables de las personas implicadas.*

A veces, la historia de los edificios es sumamente compleja, el mejor ejemplo es el del Centro Rockefeller de Nueva York (seguramente, pocos serán capaces de mencionar la más de una docena de nombres de arquitectos implicados en esta empresa, además de Raymond Hood quien, por cierto, nunca llegó a ver el centro terminado). Entre nosotros falta cultura arquitectónica y falta también muchas veces una información precisa a tiempo que impida equívocos posteriores. En ese terreno, de nuevo Oriol Bohigas ha actuado con una perspectiva extraordinaria.

JDF. Es otro invariante castizo. Quizás sea influjo de la tauromaquia. El ademán artificial del diestro, con su “dejadme solo”, con grandes aspavientos, pero eso sí, cuando el morlaco parece que se va a tumbar. Si no, es muy saludable darle vueltas en carrusel. Lo dicho, casticismo.

MTM. *Volvamos a Fisac y a las causas del obscurecimiento de su figura. Él mismo, estos últimos años, ha protagonizado algunos acontecimientos que no le han favorecido; se le ha visto como un excéntrico o un hombre fuera de lugar a causa de sus artículos periodísticos o sus intervenciones en conferencias o coloquios.*

En este sentido, recuerdo un caso concreto de hace unos diez años con motivo de la exposición, en el Colegio de Arquitectos de Madrid, del proyecto de reforma de la Puerta del Sol. En la discusión posterior, la intervención de Miguel Fisac fue casi unánimemente ridiculizada; se había atrevido a sugerir que la solución más adecuada para la plaza sería una que acentuara la asimetría ya existente a causa de la posición descentrada del edificio principal. ¡La asimetría moderna!, ¡qué horror! Quizá haya que comprender que eran los tiempos de la Tendenza y Fisac no sabía (y hubiera debido saber) dónde se metía.

JDF. Una vez más, Fisac tenía toda la razón del mundo. Es curioso lo que dices, yo no lo conocía, pero indica una actitud muy inteligente. Mucho más profunda que esa polémica superficial sobre las farolas. Pues sí que lo de la Puerta del Sol ha pasado a la historia... Con ese terrible edificio de Marquet, creo, que parece un casino de cabeza de partido... Antes fue sede de la Dirección General de Seguridad. No sé bien lo que es ahora. Lo que sí sé es que es un edificio terrible.

MTM. *Simetría y asimetría son también las cualidades distintivas de los que se han llamado los “rascacielos” madrileños de los años cuarenta, el Edificio España y la Torre de Madrid. Absurdos como rascacielos y absurdos como arquitectura de su época (el Flatiron, por ejemplo, es de 1902), son o han sido durante mucho tiempo decisivos para la imagen de Madrid. Ése es quizá también su principal fallo, son demasiado madrileños, el diario “Pueblo” mostraba en su primera página (año 1959) a una pareja de labradores que se dirigía andando hacia la Feria del Campo con los dos rascacielos al fondo como símbolo del Madrid moderno.*

Sólo después, Torres Blancas y el Banco de Bilbao, y hasta la Torre de Valencia de Carvajal, han logrado dar al edificio alto un carácter más desarraigado y también más acorde con el carácter de Madrid capital.

JDF. Sí. Verdaderamente no son gran cosa. Salvo altos, que eso sí que lo son. (Por cierto el edificio de “Pueblo” es obra, bastante importante, de Aburto. Cabrero realizó el de “Arriba” y Rafael el de “Pueblo”). Es significativo cómo la Gran Vía decae desde el fulcro de Callao. Esa plaza de España, efectivamente sin consolidar... Ahí sí que hay que darle la razón a Rafael Moneo. Mucho más interés hubiera tenido consolidar la vaca con ventana de la Feria del Campo... Y el lío que armó con la Torre de Valencia de Javier Carvajal, incomparablemente superior... Hay veces que uno se pregunta si el problema de Madrid son las añoradas raíces o precisamente lo contrario, no tener raíces. O no saber utilizarlas. Tú estuviste delante en una discusión que mantuve con una otrora joven promesa que defendía, precisamente, la ausencia de raíces, arguyendo que las suyas estaban en parte en Canadá, las otras en Australia, quizás algunas en las Islas Fidji. La verdad, no lo entiendo. Ahí sí que hay que levantar la copa y saludar por la penetración de Oteiza y, en otro terreno, de Chillida. El ejemplo que propones, con el parangón del Flatiron, no puede ser más claro.

MTM. *Un edificio de gran interés es la Embajada Americana de Garrigues, lo es el propio edificio y lo es todavía más su colocación en la Castellana, con jardines delanteros, ejemplo para intervenciones posteriores. Obviamente, el edificio de Garrigues no responde para nada al “madrileñismo”. Quizá sea también esta característica del desarraigo, unida a la del profesionalismo puro, la que tienen en común algunos excelentes arquitectos normalmente relegados en los ámbitos culturales: Moreno Barberá, Población, Lahoz, Lamela, etc. Eleuterio Población, por ejemplo, ya lo hemos señalado, es el autor de un edificio de oficinas en la calle Príncipe de Vergara, creo que para una empresa eléctrica, realmente interesante. Un prisma puro envuelto en una fachada metálica, repetitiva, con una línea vertical de neón azul que lo señala por la noche, da la réplica magistral a tantas tonterías y juegos endebles de piedra y cristal que proliferan cerca y lejos de él. Bueno, pues, que yo sepa, no ha ocupado nunca las páginas de una revista de arquitectura.*

JDF. Eso mismo me decía no hace mucho José Antonio Corrales. García de Paredes crea una obra muy notable en su Auditorio y parece que no se entera nadie. Molezún y Corrales con la nueva obra del Banco de España, tres cuartos de lo mismo. Etcétera, etcétera... Lo de Población, Moreno Barberá y los demás, exactamente igual. Y mira

que está bien, por ejemplo, el de Eleuterio Población. Pero parece, como dicen, que no está en la pomada. Confiemos en que estas insensateces pasarán. Aunque...

MTM. Hemos hablado antes de las reseñas del Espasa sobre arquitectura y de la escasísima atención que se presta al edificio Torres Blancas. Volviendo sobre lo mismo, Robert Venturi parece correr la misma suerte que Torres Blancas: en el resumen de 1965-66 no se le menciona (demasiado pronto, el "Complexity and Contradiction in Architecture" se publica por primera vez precisamente en 1966, aunque el proyecto de la casa de su madre o el de la Guild House sean respectivamente de 1962 y 1960-63) y el de 1977-78 (que cubre todo el período entre 1967 y 1978) se limita a citar unas ciertas influencias sobre otros arquitectos.

¿Es que Venturi, como arquitecto, como crítico y como teórico no tenía importancia suficiente para ser tratado de un modo substantivo en un resumen histórico de la arquitectura internacional? En cambio, para el firmante, Josep María Montaner, sí parecían tenerlo otras legiones de nombres cuyas obras son profusamente ilustradas: Samoná, Gregotti, Rossi, Siza, Kleihues, Reinhardt, Stirling, Hollein, Johnson, Stern, Kahn, Moore, etc. etc. Como contrapartida, la casa de Robert Venturi para su madre Vana ocupa la portada del libro de Vincent Scully "American Architecture and Urbanism" de 1969. No creo que, en 1978, hubiera que ser profeta para admitir la importancia de Venturi. Él, en cambio, sí se interesó, con la misma distancia geográfica, por la figura de Gaudí.

JDF. Lo de las enciclopedias, y tan prestigiosas como el Espasa, es ciertamente complicado. Estoy pensando en Borges y la Británica. (Venturi, por cierto, también se interesó por la Catedral de Murcia). No conozco al firmante que dices, ni la edad que tiene o sus obras construidas, pero la verdad, de acuerdo contigo, citar profusamente a Stern o a Moore y no hacerlo con Venturi, suena a un cierto desvarío. Stern, lo diga quien lo diga, es un arquitecto lamentable y un teórico con grandes posibilidades cómicas. (Ahora parece que se ha pasado del post-modern al Pop Art. Y ¡vivan las etiquetas!). Le escuché una conferencia sobre historia de la arquitectura nada menos, en el MEAC (coincidió con una exposición de Alba) y aquello parecía como un sketch de los Morancos. Hacía tanto calor que la gente terminaba por reírse. Juan Navarro Baldeweg le escuchaba con los ojos

inyectados en sangre, fuera de las órbitas. La verdad, no sé con qué criterio se hacen las Enciclopedias.

MTM. *A propósito de criterios y de enciclopedias, José María Sostres publica su reseña del Espasa, correspondiente al Suplemento de 1955-56, en 1960. El escrito es, por tanto, simultáneo del libro "Arquitectura Contemporánea" de Carlos Flores. Resulta obsesiva esta coincidencia de acontecimientos de importancia en la arquitectura española alrededor de ese año 1960 (lo señalamos ya al hablar de Corrales y Molezún y su Pabellón de Bruselas de 1958). Habría que insistir en que es éste el momento en que la situación española anula la distancia temporal que sistemáticamente nos había separado de la arquitectura internacional.*

Con relación a España, Sostres dice textualmente que "alrededor de 1950 aparecen los primeros síntomas de la superación de la crisis monumentalista y folclórica, y en esta fase la candente polémica de la arquitectura orgánica constituirá el puente o quizá el rodeo necesario a través del cual se enlaza la situación del momento con la legítima línea histórica del movimiento moderno". Qué distintas suenan estas palabras de las apocalípticas de los críticos que llamaban al orden de un estilo nacional, quizá porque son las palabras de un arquitecto. Esta línea de pensamiento de Sostres no parece que haya tenido continuidad.

JDF. Pues es verdad. Pero es que Sostres es (era) otra cosa. La revelación-Sostres de la que hemos hablado. Lamento profundamente no haberle conocido en persona. Significativa esa coincidencia temporal con Carlos Flores. Me queda la duda de si el post-modern supone un "síntoma de recuperación de la crisis monumentalista y folclórica". Por lo menos si pienso en el benemérito Stern o el último Moore, tan divertido él, con sus grandes bigotes. (Creo que ha fallecido recientemente).

MTM. *Siguiendo con el diagnóstico de la arquitectura española, Sostres se refiere a la casa Garriga-Nogués (1949) de Coderch y Valls como derivada de un purismo geométrico y mediterráneo ajeno a las concepciones más abstractas del estilo internacional (¿no sucedía eso mismo con las obras de Mercadal?, de nuevo, nada de arquitectura moderna). Y, posteriormente, habla Sostres de Ramón Vázquez Molezún como el más significativo divulgador de las ideas wrightianas, cuyo vocabulario figurativo empleará en su Museo de Arte*

Contemporáneo (1950). Fisac, según Sostres, partiendo de una simplificación de los esquemas neoclásicos, que recuerdan ciertas obras de la escuela de Delf y del monumentalismo italiano de anteguerra, se aproxima por evolución a las formas del neoempirismo escandinavo, evidentes en su Instituto de Optica (1950) y que continuará en sus obras posteriores.

En definitiva, Sostres considera el término “orgánico”, aceptado en sus diferentes vertientes, como la fórmula de compromiso que catalizará la salida de las concepciones escenográficas y pintorescas de los años anteriores.

Concluido, un poco apresuradamente, el libro de Carlos Flores, parece que Sostres da un paso interpretativo más en la lectura de este período.

JDF. Desde luego. Carlos Flores parece que se mueve en términos de mayor reticencia con el “organicismo”. En general, venía a ser lo que Borges define como “una mala palabra”. Carlos Flores, que ha rectificado de alguna forma su primitiva posición en el caso Gaudí (y Jujol), quizás debiera hacerlo en el terreno “orgánico”. El significativo libro sobre Gaudí abre el camino de ello.

MTM. *Sostres se hace eco de la publicación, en 1950, de la “Storia dell’Architettura moderna” de Bruno Zevi que, con las obras de Pevsner, Giedion e incluso de Behrendt, completa el cuerpo básico de la historiografía arquitectónica moderna. También recoge la divulgación de la obra de Wright en Italia, a través de la Exposición del Palacio Strozzi de Florencia (1951) y de la propia obra de Zevi.*

Es curioso que Sostres afirme que Zevi, quien por cierto no creo que ni siquiera le mencione y mucho menos le llegara a conocer, se enfrenta en su obra con la objetividad de los hechos. Y, añade, la “Storia” de Zevi es una réplica al libro de Giedion, en cuyas páginas la exposición de los hechos tiende a seguir la demostración del concepto evolucionista y del paralelo entre arte y técnica. Digo que es curioso este enfoque de Sostres porque, precisamente, las críticas a Zevi vienen generalmente como acusaciones de falta de objetividad, de manipulación de la historia. Esta vertiente de objetividad en la obra de Zevi, de presentar los hechos como son, habría que destacarla.

JDF. Zevi es otra “mala palabra”. Es curiosa y significativa esta alianza informulada anti-Zevi de los monumentalistas y algunos “racionales”. Y Sostres, una vez más, demuestra que es “otra cosa”. (Creo que

Molezún asistió, de su mano, a esa Exposición del Palazzo Strozzi). Por cierto, una rectificación. Habíamos hablado de la penuria interpretativa española durante estos años (y otros anteriores). A la luz de lo que indicas, parece que también en ese terreno habría que hacer la salvedad de José María Sostres. No solamente un gran arquitecto, sino un gran intérprete. Si hablamos de manipular la historia ¿nos referimos, una vez más, así como de pasada, a Gijón y sus esplendores laborales?. (Por otro lado, creo que el problema de Carlos Flores es distinto. Insisto en su fijación en Giedion, Banham, Team-Ten, etc. Eso indica otra línea de pensamiento y no la oculta evocación imperial. Flores plantea la hipótesis tafuriana de "otra historia" distinta de la de Zevi. Aunque hay puntos comunes, como lo demuestra el tan citado caso Gaudí).

MTM. *Una cosa más. También Sostres menciona a Saul Steinberg. Al parecer, sus dibujos formaban parte, junto a un mobile de Calder que hacía de meta, de un laberinto instalado en la X Trienal de Milán. En la anterior, la IX Trienal de 1954, figuraba el Pabellón español realizado por los arquitectos Coderch y Valls, con fotografías de casas de Gaudí y pinturas de Joan Miró.*

Debió ser en esta Trienal en que participó también Jorge Oteiza. Y el pabellón de Suiza era obra precisamente de Max Bill. La verdad, vista a través de los ojos de Sostres, la arquitectura española de ese momento parece haber experimentado un despegue definitivo. Lo peor es que luego las cosas se olvidan y, ahora, hablar de Steinberg en relación con la arquitectura parece un sacrilegio... cuarenta años después.

JDF. Otra prueba de instinto. De instinto prácticamente infalible. Y Jorge Oteiza, otra gran personalidad a la que interesa silenciar, como escultor, como historiador, prácticamente como todo.

Has hablado también de Saul Steinberg. Creo que hemos sido algo pioneros en nuestro país, después de Sostres naturalmente, de su análisis en nuestro libro sobre Zevi. Lo grotesco surgió en la discusión de una tesis sobre él, cuando alguna eminencia aseguró no conocer a Steinberg. Pero ¿qué es lo que saben estas pobres gentes? Ni Oteiza, ni Saul Steinberg, ni... Comprendo los enigmas de José María Sostres, su soledad, su aislamiento... Comprendo su soledad, la de Oteiza, la de Carlos (por cierto, su vivienda en Madrid, notable, fue obra de Fernández del Amo), yéndose a morir a Canarias tras colaborar brillantemente con Fisac, con Gutiérrez Soto..., que Palazuelo se escond-

da en su castillo en cuanto puede... Pero ¿con qué gente estamos obligados a hablar, a discutir?

MTM. *José Antonio Coderch y José María Sostres son prácticamente contemporáneos, el primero nace en 1913 y el segundo en 1915, hay los mismos dos años de diferencia que entre Domènech y Montaner (1850) y Gaudí (1852). Podría repetirse con ellos, en la arquitectura catalana, la dualidad de figuras del período modernista. Sin embargo, a pesar de la contemporaneidad, no resulta fácil colocar juntas las personalidades arquitectónicas de Coderch y Sostres. Ni siquiera hay noticias de si se conocieron, se trataron, eran amigos o rivales.*

Coderch responde más a la figura de un arquitecto profesional, de estudio, de muchos proyectos y una larga carrera. También desde un punto de vista social, sus relaciones fueron amplias tanto en Cataluña como internacionalmente (ya hemos hablado de su reconocimiento en Madrid). Por su parte, Sostres es relativamente un desconocido, pocas y pequeñas obras, vida bastante secreta, marginación en la Escuela (en una publicación de sus escritos, José Quetglas, que le ha sucedido en la Cátedra de Historia de la Arquitectura, dice que en el mítico número de la revista Zodiac (1965) dedicado a la arquitectura española, donde se citaban más de cien arquitectos españoles contemporáneos, no figura el nombre de Sostres).

JDF. No tengo datos ni conocimientos para responder a tu pregunta. De hecho, parece una especie de Sota en tono algo menor. Y la imprecación de Quetglas, sobre el Zodiac del 65, es de lo más justo. ¿Habría, no cien, sino diez arquitectos más importantes que Sostres? Lo dudo muchísimo. Y ahora, cien mil banderilleros de la cultura.

MTM. *Algo más sobre el enigma de Sostres. Tan poco divulgada como su labor docente, fue hasta su muerte Catedrático de la Escuela de Barcelona, han sido sus obras construidas y sus escritos. Entre las primeras, hay una espléndida casa próxima a la Avenida Diagonal de Barcelona (creo que recientemente restaurada) con un prisma cristallino sobre una base de mampostería, muy emparentada con la también espléndida Casa Robert Wiley (1953) de Philip Johnson.*

También fue Sostres raro al expresar por escrito sus opiniones sobre arquitectura. Publicó más de una veintena de artículos, principalmente en los años cincuenta y sesenta, sobre temas relacionados con la arquitectura catalana (Gaudí y Domènech), la historiografía del

Movimiento Moderno, la arquitectura americana, el “nuevo brutalismo”, la arquitectura finlandesa, sobre la figura de Frank Lloyd Wright, etc. Estos artículos han aparecido reunidos en un libro de 1983; sorprende la perfecta inserción de un hombre, al que se acostumbra a presentar como extremo de aislamiento, en el panorama de la arquitectura internacional. Por fin, un arquitecto con conocimientos y con opiniones, la personalidad de J. M. Sostres puede tener una enorme importancia en la caracterización de estos años cincuenta-sesenta, fundamentales en la arquitectura española del siglo XX.

JDF. Si no se conoce nada de esto es porque no interesa. De nuevo hay que repetir que no “estaba en la pomada”. Lo que estamos comprobando, por desgracia, es que nuestra historia reciente, en gran parte, es la de los Grandes Olvidados. Se ha consumado con gran éxito la operación con Fisac, con Sostres, ahora con Corrales y Molezún. (Hay más). Enhorabuena, muchachos. A ver si conseguimos reescribir toda la historia, como decía Spengler que hicieron los confucianos con la dinastía Han. Confucio ha dejado entre nosotros unos insólitos continuadores.

MTM. Como decíamos, Sostres es el autor de las amplias reseñas sobre la arquitectura española e internacional que publica la *Enciclopedia Espasa* correspondientes a los períodos 1955-56 y 1957-58. Sobre todo la primera, que ocupa alrededor de cien páginas, es una excelente radiografía de la arquitectura y de la cultura arquitectónica del momento (Sostres habla explícitamente del impacto que la publicación de las obras de Zevi ha tenido sobre las nuevas generaciones de arquitectos de los países latinos).

Habría que comparar estas magníficas reseñas de Sostres con las que vinieron después. Por ejemplo, en la correspondiente a 1965-66 (firmada por iniciales que corresponden a Vicente Boned y Enrique Steegman), se menciona a Sáenz de Oiza por sus viviendas de Alcludia y se habla del proyecto de Torres Blancas en proceso de realización. Bien, la reseña siguiente es de 1977, y aparece firmada por las iniciales de Josep María Montaner (actualmente escribe en los periódicos) y, a pesar de su gran extensión, de las decenas de arquitectos nacionales y extranjeros citados, no hay ni rastro de Torres Blancas. Para ser exactos, hay una mención de dos líneas en el texto, adscribiéndole la fecha 1962-68, y ninguna imagen.

¿Quién hace la historia de la arquitectura española si Torres Blancas, el edificio español más importante de las últimas décadas, es omitido

frente a obras incomparablemente de menos calidad? ¿Por qué es sustituido un hombre como Sostres por estos otros arquitectos? Sostres ha muerto hace pocos años, creo que en los ochenta.

JDF. También esta cuestión está respondida anteriormente. No los conozco apenas. A Steegman creo que le vi, hace muchos años, en casa de Oriol Bohigas. Me parece recordar que tenía una mujer muy hermosa. De los otros nada. Pero, por lo menos, Steegman habla de Torres Blancas. Los otros... Pero si estos titanes de la historiografía actúan así en el Espasa, ¿qué podemos hacer nosotros? ¿Asegurarse el no ver nunca su nombre publicado en los periódicos? No sé... Hace unos años, Zevi celebraba (es un decir) el obituario de Vant'Hoff con el título "Honor al ex-arquitecto". Es una posibilidad. Y tres hurras por Confucio.

MTM. *Otra posible relación, la de Coderch y Fisac. En ambos casos aparece la componente orgánica, y hasta la expresionista, sistemáticamente ausentes en la arquitectura de nuestro país. En ambos casos, las relaciones de su arquitectura tienen varios frentes, la arquitectura nórdica, la anglosajona y también la italiana. Quizá la arquitectura italiana fue en esa época decisiva para la arquitectura española; había además más facilidades informativas y de intercambios a través de las Trienales, etc. Por cierto, Oteiza colaboró en una de ellas con Coderch y también lo hizo con Fisac.*

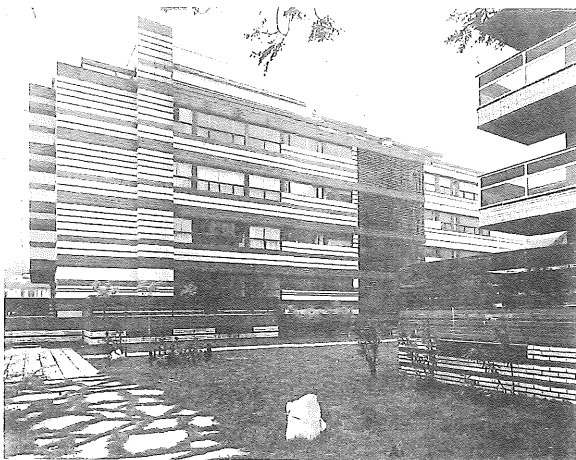
JDF. Así es. Aunque Fisac intervino brillantemente en Viena con Oteiza. Tenía la idea, hermosa como las suyas, de hacer un especie de Carro de Elías. "¿A dónde vas Elías?, etc.", diría luego. Es significativo cómo los nombres, los mismos siempre, se entrelazan.

Constantemente me has pedido explicaciones de muchos de los disparates que estamos viendo. ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? etc. Estuve meditando en ello.

Creo, insisto, que todo cambia a partir de 1968. Me explico. Hace muy poco, Francisco Umbral ha dictado una inteligente conferencia sobre el 68, que publica ABC. Con mucha habilidad, intenta sacar el lado favorable del movimiento del 68.

Yo lo conocí directamente de manos de Paul Virilio. Estuve por allí... No sé si otros pueden decir lo mismo. Lo recordaba en una conversación con Oriol Bohigas, que me decía que el post-modernismo sociológico, económico, político, las cosas de Daniel Bell, McLuhan, etc.

no había sido bien traducido en arquitectura, con las festivas formalizaciones de Jencks, recuerdos de la Tendenza, etc. Pues lo mismo se puede decir del 68. Una cosa es el 68 sociológico de que habla Umbral y otra bien distinta, catastrófica, es su traducción arquitectónica que, asombrosamente, coincide bastante con la oleada post-moderna y la Tendenza. ¿Por qué ocurren estas cosas?, me preguntas. Pues por esta inspiración del 68, también mal entendido, comprendiéndolo totalmente al revés. No quiero concretar más. Virilio me decía que el drama residía en tomar como apoyatura a Marcuse, un tipo inferior, en lugar de a McLuhan, a quien tú conoces tan bien. Pues quizás aquí ha ocurrido lo mismo. Lo que empeora las cosas es que, entre nosotros, se desconocían por igual a Marcuse y a McLuhan. Así que... A propósito ¿qué ha sido de Marcuse? De hecho había dos, Herbert y Leopold.



• Rafael Aburto. Edificio de viviendas en Neguri, 1966-70.

RAFAEL ABURTO CON ASÍS CABRERO AL FONDO

MTM. *Después de haber mencionado algunas notas concretas sobre Alejandro de la Sota, y antes sobre Fisac y Coderch, podríamos volver a citar tus incursiones en Aburto y Cabrero.*

JDF. Realmente, las mujeres sois de una tenacidad increíble. Hablando sobre Alejandro de la Sota, te planteé algunas dificultades para lo que propones. Hay también otras, de un orden distinto. Intento enumerar algunas. Aburto, gran arquitecto, es mucho menos conocido que Asís, suficientemente documentado, creo. También ocurre que su relación no ha sido tan mantenida, por ejemplo, como la de Corrales y Molezún. Se trata de dos temperamentos diversos, en el fondo. El iluminismo de Cabrero, su temprana voluntad cuboide es muy distinta de la de Rafael Aburto, más teñida de instancias surrealistas. Esto se ve muy claro en el Concurso de Sindicatos. En realidad se trata de dos propuestas diferentes, presididas finalmente por el gran cubo de Asís. (En algún momento Carlos Flores me dijo, yo era muy joven, que la primera intuición moderna de posguerra en la ciudad de Madrid es Sindicatos. Al lado, quizás, de la Embajada Americana de Garrigues y un ignoto arquitecto americano, pienso). Quizás la intervención de Aburto fue más sutil, más capilarizada. De todas formas, no tendría sentido etiquetar de una forma indiscriminada el quehacer de estos dos grandes arquitectos bajo el epígrafe Cabrero y Aburto, o Aburto y

Cabrero, como se quiera. Son cosas distintas que requieren, salvo los inevitables puntos de confluencia, que los hay, un tratamiento singularizado.

En esta situación, aceptando los hechos como son, mejor es concentrar, si lo quieres, el recuerdo en Rafael Aburto.

MTM. *También podríamos hacerlo con Cabrero.*

JDF. Sin duda. Ya lo hicimos a su debido tiempo. El recordatorio de Asís Cabrero también tendría sus cosas oportunas, el Arco de Spreckelsen, por ejemplo, ese fantástico cierre de la Défense parisina tan denostado (creo que se equivoca en este caso) por Bruno Zevi.

MTM. *Como quieras. Y no se trata solamente de Spreckelsen. Creo que señalabas hace años una cierta oportunidad de su recordatorio, con motivo de la Tendenza, Scolari y los demás.*

JDF. Sí. La vida, incluida la arquitectura, da muchas vueltas y la bola de la ruleta vuelve a pararse en determinadas casillas.

MTM. *En este caso, Scolari, Rossi y, casi treinta años después, Spreckelsen.*

JDF. O, como tú decías, el oculto, informalizado neo-rossianismo de Rafael Moneo. Esto vale especialmente para Asís. El fondo de Rafael Aburto es diverso, más surreal. Quizás por ello resulte más difícil de entender. Y acaso, también por ello, haya que cargar la suerte en otras inferencias, Ramón Gómez de la Serna, tan a trasmano de muchas cosas. Y de nuevo estamos en la óptica de elementos sugeridos por Francisco Umbral y su lectura generacional.

MTM. *Aburto parece teñido de una prosa más barroca.*

JDF. Algo así. Resulta menos iluminista que Cabrero, menos duro. (A Sáenz de Oiza le interesaba más Aburto, cosa curiosa. Probablemente Moneo no pensaría así. Por una vez, vamos a seguir el orden de preferencias de Sáenz de Oiza).

MTM. *De acuerdo. Vamos entonces con la figura de Aburto.*

JDF. Siempre con el fondo ocasional de Cabrero. En realidad, se trata de unos fragmentos también demasiado datados. En algún otro lugar defi-

nía a Fernando Higuera, en su fase más arrebatadora, como un arquitecto “artista”. En claves diversas, lo mismo puede decirse de Aburto. Voilà los fragmentos antedichos. Supongo que los jóvenes de antaño se sentirán bastante defraudados por esa lectura de aquellos determinados momentos, a vueltas con Grassi, Rossi, Scolari y demás. El tiempo es verdaderamente terrible. Hay atmósferas “camp” de muchos órdenes. Resulta inevitable. Ahora, con la inyección de savia joven dada por Moneo, quizás las cosas se miren de otra forma. Pero conviene verlo de primera mano.

“Digamos que el “terreno del toro” de la cultura arquitectónica está cambiando de forma positivamente tan enloquecida que, a veces, sobrevienen sorpresas, insólitos “convidados de piedra”, etc., etc. Ese nostálgico, informulado, ideal que, para España, ha constituido en tantas ocasiones la aventura italiana, se encuentra, en estos momentos, agitado por la polémica en torno a la Tendenza, Aldo Rossi, etc., etc. Desde esta nueva, inesperada, iluminación, algunas premisas del mundo rossiano legitiman ahora, bajo nuevas coloraciones, ciertos capítulos de la lejana aventura de los grandes nombres del despertar de la Escuela de Madrid, Rafael Aburto, Asís Cabrero, Miguel Fisac... He aquí un inmejorable pretexto para intentar aproximarnos a la obra de Aburto. No se trata, evidentemente, sólo de esto. La aventura de Aburto —como la de Fisac, la de Cabrero, la de Sota— trasciende ampliamente estas categorías demasiado coyunturales. Pero, esclavos de la última hora, este pregón inicial puede, lícitamente, hacer referencia a esta insólita, sobresaltada, reivindicación de los viejos capítulos de la tradición de posguerra y facilitar inicialmente el camino para entender lo que una historiografía depauperada no parece haber conseguido descifrar.

El caudal de temas suscitado por la obra de Aburto o Asís Cabrero es terreno propicio para hablar amplio y tendido sobre demasiadas cosas. Sobre Asís ya apareció, en su momento, un fascículo de esta publicación. Ahora, con el caso de Aburto quisiera hacerlo con un registro distinto, más ligero y descompuesto. También tiene, evidentemente, sus dificultades. Es forzoso hacer referencia a una serie de temas delicados dentro de la crítica contemporánea, temas que, inevitablemente, suelen provocar inhibiciones interpretativas muy curiosas. (Un ejemplo al canto, un poco elípticamente expuesto: ¿Por qué un hombre tan minucioso, atento y responsable como Carlos Flores no incluyó el Edificio Sindical en su Historia de la Arquitectura Contemporánea Española?).

El estudio de Cabrero provocó ya su pequeño escándalo. Recuerdo concretamente una pequeña —grande, realmente— discusión que mantuvi-

mos, de un lado Rafael Moneo y yo, frente a un conjunto de queridos amigos, asombrados de nuestra valoración sobre estas figuras. Allí se había hablado ya de Dardi y Mainardis, etc., pero nuestros oponentes no sabían, realmente, de qué iba la cosa. Éste de Aburto, después de la última Trienal de Milán, los escritos de Zevi y Koenig, el libro de Rossi, etc., encuentra un panorama, por lo menos, algo más informado. Bendito sea Dios.

En situaciones comprometidas —y ésta lo es— conviene manejar, ocasionalmente, citas lo más literales posible. (Hace unos meses, publiqué un libro sobre la colonización hispanoamericana que originó un escándalo de pronóstico. Si la cosa no pasó a mayores, en parte, fue porque tuve la prudencia de reseñar los testimonios literales —con sus correspondientes referencias— de una serie de historiadores que iban desde el marqués de Lozoya hasta Américo Castro. Aun así, la cosa estuvo complicada. Pero algo he aprendido). En este recorrido abundará esta suerte de referencias, verdadero guardaspaldas del autor. Vamos a finalizar esta suerte de preámbulo con una, ya lejana en el tiempo, de Robert Musil que ilustra, de alguna manera, estas inesperadas resurrecciones críticas, fruto obligado, inevitable, de la movilidad, prácticamente delirante, de la indagación actual.

“...ocurre cada dos o tres años que una cosa, considerada hasta entonces como errónea, invierte de improviso los términos, o que una idea humilde y despreciada se transforma en reina y soberana de un nuevo mundo de pensamiento. Tales acontecimientos no son realmente revoluciones, sino que conducen a las alturas, como una escalera celestial...”.

Antes de continuar, alguna observación previa. Las primeras referencias, digamos, interpretativas de la obra de Aburto se las escuché, hace ya casi veinte años, a Sáenz de Oiza. Eran curiosamente “entusiástico-agresivas”, como ya es habitual en la connatural ambivalencia de aquel arquitecto. Aburto era un arquitecto “genial”, fundamentalmente por la solución dada a la entrada de los bloques de Villaverde. Sólo había —decía— un creador en España comparable en dimensión a Rafael Aburto: Luis Moya. (Más curiosamente aún: no había ninguna referencia a Cabrero. Tampoco al Edificio Sindical). Más tarde, pude conocerle personalmente, de manos de Germán Castro, un día en la Escuela, en una típica actitud de ausencia poética: examinando fascinado unos pajaritos que anidaban en una grieta del enchapado del edificio. Nos decía que las aves, al despegar el vuelo, parecía que “agrandaban” la fisura... Algún otro profesor y una serie de alumnos le miraban atónitos. Le he tratado luego lo bastante para comprender la diversidad, la amplitud de registros, con que puede interpretarse su dimensión creadora. Aburto es, en este sentido, un arquitecto agradecido como pocos para el intérprete.

(En esos períodos de “ensimismamiento”, parece mirar a la lejanía, el horizonte... No recuerdo bien en dónde leí que, mientras el occidental asocia la imagen divina con una mirada hacia lo alto, el ruso contempla la línea del horizonte . Efectivamente, Aburto tiene algo de personaje de novela rusa).

Pero no hay más remedio que limitar estos afanes. Vamos a dar unas cosas por sobreentendidas, otras por suficientemente analizadas en el estudio de Asís Cabrero y concentrar nuestro interés en unos cuantos puntos. Entre ellos, el de la dimensión personal, menos ocioso y marginal de lo que parece. Hace unos pocos días hablaba en este sentido con Fernández Alba y Javier Climent y ambos estaban de acuerdo en esa significación de la personalidad de Aburto. De él cabría decirse que es un auténtico “personaje”. Las más de las veces, en los vértices líricos de la creación, el autor, en cuanto persona, se encuentra muy por debajo de su obra. Uno se pregunta, realmente, cómo ha podido surgir ésta. No es éste el caso de Aburto. Una y otra, totalmente de la mano, inseparables (como también ocurre con otro gran vasco, Jorge Oteiza). En él, la arquitectura, el misterio de la creación, se convierte de alguna manera en drama personal. En la generalidad de sus contemporáneos, en mera crónica de reportaje, “ecos de sociedad”.

La mayoría de los aspectos aquí tratados no constituirán sino un desarrollo ampliado de una amplia conversación mantenida, a tres voces, entre Aburto, José Luis Íñiguez de Onzoño y yo mismo hace no demasiados días, conversación, de alguna forma, facilitada por ese extraño inconsciente colectivo, caudal de recuerdos y sensaciones, de tres bilbaínos, arquitectos, en el “exilio” de la noche de Madrid.

El approach, lógicamente, es muy personal. Está basado en un conocimiento directo, una participación en comunes afanes, un paisanaje, y el deseo de acertar en una imagen vivida “...que coloree su nombre... sabiendo de qué color fue aquel día que vivimos...”. Como señalaba Gómez de la Serna, “el hombre que destaca entre los millones que compartieron su tiempo, merece un trato atento y emocionado que revele lo que tuvo de pintoresco, sin dejar de revelar lo que tuvo de profundo al intentar decir algo nuevo sobre el enigma humano, logrando escribir su nombre en la oscura pizarra del anonimato... de esta conexión brota la contemporaneidad y la fe natural... gracias a este vis a vis, no se falsean las cosas y lo que fue presente sigue siendo un poco presente siempre...”. Admiración y cordialidad, sí, pero intentando ser exactos porque, efectivamente, no se pueden delinear estos bocetos con “política de hijos o de viudas”.

Hemos hablado de Bilbao, su ciudad. Vamos a detenernos ahí, algún tiempo. Pese a la realidad, apasionada, sentida, de este vínculo entrañable, tengo la sensación de que no está cómodo Aburto con el tema bilbaíno. Hay —supongo— ese curioso trauma del exilio, del recuerdo... No habla mucho de los grandes arquitectos de la villa. Manuel Smith, quizás, pero al que ve como personaje distante, olímpico, innacesible. ¿En San Sebastián? ¿José Manuel Aizpurúa? Nada. Sólo alguna alusión rápida, oblicua, al de un gran, extraño, creador —tan extraño temperamentalmente como él mismo— Pedro Guimón, lejano autor de una polémica vivienda con cuatro fachadas diversas... Entre los actuales, también es parco en sus referencias. Escasamente una, la de Manuel Gálíndez...

No sé bien porque tiendo, desde un puro nivel psicológico, a asociar con el origen bilbaíno ese sutil ademán de suficiencia —muy bilbaína—, dandysmo elaborado, de “caballero” antiguo... Luchan en él la bohemia y el chaqué de primera posguerra con un resultado de compromiso, la corbata de pajarita, en parte etiqueta, en parte chalina. Zevi —que también es hombre de pajarita— retrotrae su lazo a los años de estudiante en Estados Unidos. El caso de Aburto es, como vemos, más complicado. Al lado de la etiqueta, de la faceta snob, se afirma la componente sutil de la protesta bohemia de la que, parafraseando al comentario sobre Galdós, podríamos mencionar “imponente en sus corcheas de gafas negras...” (a veces, con cinta de aviador artesanal), un afán último de artístico desarreglo que intenta realizarse “aunque tenga que pasar por cantoneras doradas...”.

(Esto del indumento es complicado. Recuerdo ahora el encargo de Oscar Wilde, al mejor sastre de Londres, de un traje de mendigo “desgastado con piedra pómez... trabajado como un aguafuerte de la miseria”. Pero no era para él. Era un obsequio para un pobre desgraciado que pedía limosna a la puerta de su mansión. También Aburto ha experimentado algún tipo de fascinación por la miseria. Que lo diga, si no, su célebre sillero. Más tarde hablaremos de él).

Allí en Bilbao dejará su mejor obra, ese hermoso conjunto residencial, prendido de colores, ante el que realmente palidece absolutamente la lejana intuición de Loos para Josefina Baker. El gesto era polémico, magistral, dadaísta... Ponía ciertamente en tela de juicio todo el refinado tejido residencial colindante, con una disonancia clamorosa, espectacular, vibrante. Pero a las gentes no les gusta que se les desordenen sus esquemas, sus costumbres, sus lenguajes... Surge la estupefacción social, “el alboroz”, “el cuarto de baño”, etcétera. Íñiguez de Onzoño lo veía, desde este punto de vista, pero en clave positiva, como imagen marítima, acuática, balnearia... El fondo dadaísta de Aburto, en este caso, tiene evidentemente razón y utiliza una aparente, espectacular, interjectiva, sinrazón.

El escándalo fue de pronóstico. Aburto, que tiene también algo de torero antiguo, una especie de Pepe-Hillo de la arquitectura (¡qué mano a mano, durante años, con Asís Cabrero!), ha sufrido el destino asignado, creo que a Picasso, como picador inevitablemente desmontado tras sus mejores varas... (Sin embargo puede decir, con Bernard Shaw, que su fama va creciendo con cada "fracaso").

Pero pese a los desmontes, constantes, aparatosos, la sensibilidad vasca se revela en las situaciones más inesperadas. Nos hablaba de la televisión, del "hombre del tiempo". Proponía el cambio de la terminología "buen tiempo" y "mal tiempo", en sentido absolutamente opuesto al habitual. El sol, señalaba, no significa realmente buen tiempo, ni riqueza, ni nada... La riqueza, la afirmación espiritual, lo positivo, el "buen tiempo", está en el agua, en el mar, en la lluvia, en la niebla, en el verde...

¿No recordamos algo? Oteiza en Quousque Tandem nos dice: "Cuando alguien entre nosotros se irrita porque llueve, llama mal tiempo al llover, yo suelo pensar: éste no es de aquí, o es vasco y se ha quedado solamente con un alma de las dos... Lo mismo del que no oye el silencio, que no habita la soledad, el que sólo ve la expresión hablante de la naturaleza o del arte..."

¿Qué acusaría la observación de Aburto? La lejana, milenaria, impalpable, consciencia del cromlech neolítico de nuestras montañas, la constelación espiritual cantada por Oteiza.

Tras de esto, era fácil prever la afinidad entre ambos artistas. Aburto nos dijo que su relación viene de lejos, de un lejano, polémico curso en la Universidad de verano de Santander, compartiendo ambos el mismo cuarto, la misma mesa para escribir. Luego le volvió a ver en su antiguo taller en la obra de los Nuevos Ministerios de Madrid, con una inacabable seriación de obras de pequeño formato. Al lado de Oteiza, otros artistas de mayor éxito le parecen "mutilados", porque Oteiza es "muchísimo más que un escultor..."

Desde el punto de vista de Oteiza, el aislamiento de Aburto, su voluntad de soledad (le vendría bien lo de Kafka a los que insistían en verle: "No puedo ahora... a ver... véame después de mi muerte...") no sería insoportabilidad sino "confianza en sí mismo... Nietzsche ya había dicho que la medida espiritual del hombre la da su capacidad para la soledad... este dominio de la soledad se produce históricamente cuando el hombre concluye (en un vacío metafísico) el proceso entero de un lenguaje artístico..."

Todo esto a cuenta del agua, del mar, de Bilbao y el sentimiento vasco. No todos han entendido el mar de la misma manera, Oscar Wilde decía que “el ruido del mar borraba el pensamiento como la charla demasiado abundante de un amigo”. Y, para Gómez de la Serna, “no es amigo nuestro el mar...”. Para Marinetti sí, pero con un approach latino, mediterráneo, único símbolo de la libertad, gran anarquista, la sola vía abierta, la necesidad de llegar a la popularidad universal... Para Aburto, el mar es otra cosa, un mar cromlech, a lo sumo quizás, el mar celta de Joyce.

No hubiera sido Aburto un buen futurista. Marinetti estaba enamorado de “la ametralladora”. En cambio, asombra la obsesión pictórica alternativa de nuestro arquitecto: un pobre artesano de sillas... Verdaderamente...

Es muy difícil hablar con él de arquitectos concretos. Por un lado, su evolución personal es muy autónoma, personal, desconectada en general de los “cambios de terreno” a que antes aludíamos... Esta autonomía, este derecho a la soledad, a la evolución personal, le distancia de las ópticas coyunturales, de las admiraciones encendidas, de la sabiduría de reportaje. Apenas habla de sus precedentes... Algo de Le Corbusier y de su desenfado en la presentación de croquis —imitado posteriormente por todos, hasta en sus fallos— del clasicismo miesiano y muy poco más... Con Wright —era lógico, con esos presupuestos— no quiere saber absolutamente nada. (Tuvo que reconocer a duras penas que el espacio del Guggenheim era impresionante, también Fallingwater...). Pero todo eso surge en la conversación de manera muy forzada... No le interesa nada de esta dimensión historiográfica inmediata, ni fundar, ni adherirse a ningún ismo o grupo (que no sea el suyo propio), ni hablar de sí mismo, recordar, intervenir en la polémica cotidiana...

Para entendernos, y dado que recientemente hemos intentado explicar el mundo creador encarnado por el grupo catalán formado por Domènech, Puig y Sabater, podríamos decir que Aburto representa la alternativa exacta de esta posición cultural catalana centrada en la curiosidad constantemente aggiornada y la poética del elenco... Aquí estamos en un sistema perfectamente cerrado, unilateral, un durísimo invernáculo perfectamente emocional, un arquitecto eminentemente “exclusivo”...

Ésta es, en mayor o menor medida, una característica común de la gran primera generación de posguerra, el cartel extraordinario de patilludos “toreros antiguos”, el bronco, magistral elenco de los Fisac, Cabrero, Aburto, Coderch, Sota... Por muchos motivos —en seguida hablaremos de ello— la visión historiográfica en relación con estos nombres está absolutamente distorsionada. Se ha querido, de forma absolutamente fan-

tástica, dar a entender que todo comienza, por ejemplo, en Bruselas o, más precariamente, en Fuencarral A. Y el resto, prehistoria. Evidentemente esto no es sino papanatismo historiográfico. O si se quiere, a nivel taurómaco, manoletismo.

De alguna forma, sin embargo, esta valoración interjectiva, intencionada, ha dado en parte sus frutos. Aunque, realmente, esta primera generación arquitectónica puede, en cierta forma, consolarse de la buena compañía en que les sume el ocasional denuesto, es curioso ver en las publicaciones cómo sus apariciones al exterior comienzan a espaciarse alarmantemente a partir del final de la década de los 50. Como ocurrirá en Italia con Moretti, el tratamiento siempre es reticente, ocasional, prendido de inquietud. (Ya con el mismo Terragni, Zevi explicó claramente los motivos que le llevaron a aplazar largo tiempo la publicación de su estudio. ¿Qué pasaba en España con Aizpurúa hasta la publicación de nuestro estudio?). Los acentos personales, lógicamente, registran inflexiones diversas. El coraje de Fisac, tropezando con todo, ha conseguido hacer oír su voz, Coderch, basado en esa singular localización catalana, registra un ascenso lento, constante... pero, en general, hay un deseo inconsciente de acercar los límites historiográficos hacia un Molezún o un Sáenz de Oiza, los “homo-sapiens” de la situación, relegando a los auténticos pioneros al papel pintoresco de “hombres de Java” de la tradición de posguerra. Convendría, en este sentido, detenerse a comparar el significado de la Iglesia del Espíritu Santo de Fisac o el cercano pórtico a la calle de Serrano con el derivado de obras muy posteriores de la segunda oleada, la Iglesia de la Merced o la Basílica de Aránzazu. El retroceso es evidente.

Concretamente, el papel de Aburto sería próximo al de un Luigi Moretti desprovisto de su “inextinguible necesidad de poder”. Es el hombre menos burocrático que conozco. Dentro de su monolitismo interno, su “exclusividad” a ultranza, una lectura más capilar distinguiría varios capítulos diversos desarrollados en el seno de una profunda dicotomía personal, simultáneamente perentoria e insegura...

Por un lado, el temperamento clásico, autoritario, jerárquico, el arquitecto que incorpora pretextos monumentales que “quiere renovar pero no constituye una amenaza para el poder porque está solo”, el ademán personal “antiguo”, de “caballero español”, su nostalgia eleática de inmovilidad (aunque luego nos dirá, en un aparte, que la metafísica no sirve para nada), perfección, cristalización absoluta, personaje impertérrito, que no trasluce externamente sus dudas íntimas, metodológicamente “cerrado”, unidimensional (muy al contrario de la generación posterior, quizá demasiado “abierto”), sensible a todo, que toma la palabra sobre cualquier

punto de vista, de forma absolutamente definitiva... Aristocráticamente, le gusta hablar poco de sí mismo, le molesta la aproximación personal, pero tiene para sí "la expectación de las grandes cosas, a las que lentamente ve llegar". Con su aureola ligeramente episcopal (pre-conciliar, evidentemente), discurre por senderos personales que no tienen que ver nada con las modas y los conflictos, a los que parece mirar con esa desidia perentoria del hombre de talento, por encima del hombro, lleno de displicencia. Me parece que le iría bastante bien llevar capa...

Pero, desde otro punto de vista, surge la componente contraria, incluso a nivel político y familiar. (Un día me comentaba este fenómeno Luis Peña Ganchegui. El tema de Aburto se va constantemente de las manos...). Y surge la componente protestaria, desenfadada, individualista, anarquizante, su fecundo y sutil infantilismo, el sentido dadaísta de sus actitudes, de su posición ante la vida que parece justificar la observación de Georges Hugnet "Todo intelectual es a la larga molesto", es decir, el carácter esencialmente subversivo del artista.

Es precisamente bajo esta angulación y a un nivel más capilar, desde la que resulta curioso el nuevo, aparente, contraste entre el carácter hiriente de su constante componente humorística con el nostálgico pesimismo de su temperamento, su faceta sombría, errática, nocturna, proyectada en el horizonte con extraño resplandor melancólico, en sonambúllica búsqueda de un inalcanzable ideal, sin incertidumbres ni miedos, que va haciendo suyas las palabras de Saint Paul Roux: el universo es una tranquila catástrofe. Hay en él algo suavemente desmoralizado, desmoralizado sin remisión pese a sus entusiasmos conscientes, algo que parafraseando a Vicente Aleixandre podríamos definir como "certeza del último fracaso que significa la arquitectura".

Y en el humor, omnipresente, vibrarán simultáneamente el acento refinado, snob, el retintín elegante del antiguo bilbaíno en el exilio con el ademán dadaísta, el giro del espíritu de Tristán Tzara, la manera insólita de considerar las cosas... Su dadaísmo es un dadaísmo también antiguo, clásico, próximo en ocasiones a la óptica de Gómez de la Serna, en otras, especialmente en sus impublicables definiciones al alimón con el "medium" Fernando Molins, a las enunciaciones de Philippe Soupault en "el Urinario musical" (es por ello que nos hemos permitido acompañar sus obras del contracanto de algunos textos dadaístas).

Abstraído —como Charlot, se distrae mirando a un pájaro, así lo conocí yo—, tiene un rostro a la manera de Neruda, de Gran Pierrot o de maduro tenor de grandes días, un Beniamino Gigli con repertorio barroco. (De todas formas, es menos desorganizado de lo que parece— o de lo que quiere aparentar).

Él y Cabrero constituirán, desde esta angulación simbiótico-escenográfica, una pareja perfecta. (Pero no más que otras. Molezún-Corrales, Íñiguez de Onzoño-Vázquez de Castro...). Hay algo extraño, tragicómico, entrañable en estas asociaciones. Un día hablé de ellos con Carlos de Miguel proponiéndole un número sobre “las parejas de arquitectura”. Al final no se atrevió a hacerlo.

Algunas de sus escenas con Cabrero eran antológicas. Vicente Mortes gusta de narrar una, a la que asistió como espectador de fila cero. Estaba hablando con Asís Cabrero, cuando éste recordó que tenía que llamar por teléfono a Aburto. Su secretaria le puso en comunicación “Señor Cabrero, al teléfono el señor Aburto: Cabrero cogió el teléfono y dijo simplemente: “Asís, Asís, soy Aburto”.

Estamos evidentemente en el terreno de la incongruencia perfecta, la incongruencia de oro que Gómez de la Serna, maestro de incongruencias, distinguía frente a la incongruencia del plomo.

Y ¿no hay también algo profundamente, áureamente, incongruente en ese sorprendente Monumento a la Contrarreforma, cercano a la periferia de un De Chirico, de un Loos en el Chicago Tribune, incluso de un actualísimo Oldenburg?

(El caso de Loos, al margen ya de los episodios ocasionales, sería interesante para intentar aproximarnos al extremo más profundo de la extraña poética de Aburto).

La mayoría de sus dichos y anécdotas no son publicables. A veces se encuentran próximos a la óptica de Pitigrilli. Cuando éste nos relata la idea de una comedia que “ha de suceder en el gran mundo, entre gentes bien vestidas, entre damas con maravillosos trajes de noche. Nada de rusticanería ni de folklore”, recuerdo la memorable escena con Alvar Aalto en casa de Gutiérrez Soto y el mantón de Manila. No lo cuento ahora, porque Carlos de Miguel ya se ha encargado de divulgarlo a los cuatro vientos.

Idea típica de Aburto, “avant la lettre”: “El ama de llaves que había visto nacer a Amílcar, esa mujer de unos cincuenta años, gorda, de cabellos crespos y carnes exuberantes, era el retrato de Alejandro Dumas, padre (1803-1870)”.

Pensaba ahora en los máximos ademanes de la incongruencia de oro, concretamente en la representada por Marcel Duchamp, dejando la pintura y consagrándose al estudio del ajedrez. También Aburto tiene sus ajedreces

particulares, pero pienso ahora en el sentido del “juego”. El tema es más inquietante de lo que parece. Freud nos dice: “El hombre juega sólo cuando es un hombre en el sentido de la palabra y es sólo un hombre cuando juega...”. Y Sartre: “Tan pronto como un hombre se considera libre y desea usar la libertad... entonces su actividad es juego...”.

H. Brinton da del problema una dimensión religiosa: Al dar a la voluntad la primacía sobre el intelecto, el sistema de Boehme hace en extremo difícil la definición de la naturaleza del *summum bonum*, que es el fin de toda acción. La esencia de la voluntad es una actividad intencionada, y no obstante tal actividad está engendrada en la necesidad. ¿Cómo podemos entonces tener la actividad como una meta final? Boehme contesta llamando “juego” al estado perfecto. En el “juego” la vida se expresa a sí misma en su plenitud, por consiguiente, considerando el juego como un fin significa que la vida misma tiene un valor intrínseco... Cuando Boehme habla de la vida de Dios como es en sí misma, se refiere a ella como a un “juego”... Adán debiera haberse contentado jugando con la naturaleza en el Paraíso. “Como Dios juega con el tiempo de este mundo exterior, así debiera también el hombre en su interior divino jugar con el exterior en las maravillas reveladas de Dios en este mundo y abrir la Sabiduría Divina en todas las criaturas, cada una de acuerdo con su calidad propia”. Adán cayó cuando este juego se convirtió en un problema serio.

Por último, Norman Brown y Rilke: “Si el objeto del arte es suprimir las represiones, y si la civilización es esencialmente reprimida, el arte es en este sentido subversivo de la civilización. Algunas de las formulaciones de Freud sobre el papel de la indispensable tercera persona, sugieren que la función del arte es formar un grupo subversivo, lo opuesto al grupo autoritario”.

“El arte como placer, el arte como juego, el arte como la recuperación de la niñez, el arte como el modo de hacer consciente el inconsciente, el arte como una forma de liberación de los instintos, el arte como la comunidad de los hombres que luchan por la liberación de los instintos: estas ideas no son nuevas, llevan el estigma del movimiento romántico como las llama Mario Praz, la agonía romántica”.

Cuán cerca está el artista romántico del punto de vista psicoanalítico puede verse en el ensayo de Rilke “Ueber Kunst”, publicado por primera vez en 1899, año anterior a la freudiana “Interpretación de los sueños”. Rilke presenta el arte como un modo de vida “como la religión, la ciencia, o incluso el socialismo”, “que se distingue de otras interpretaciones

de la vida por el hecho de no ser un producto de la época, y aparece, por así decirlo, como la *Weltanschauung* de la meta final” y como la “posibilidad sensible de nuevos mundos y nuevos tiempos”. La obra de arte es “siempre una respuesta a la época presente”, pero “los tiempos son resistencia”, “sólo de esta tensión entre las corrientes contemporáneas y la concepción final de la vida del artista surge una serie de pequeñas descargas (*Befreiungen*), que son la obra de arte”.

De este modo, la dialéctica entre el arte y la sociedad deriva del contacto del artista con la esencia última de la humanidad, que es también la meta última de la humanidad: “La historia es el índice de los hombres nacidos demasiado pronto”. Y en lo que toca al artista: “tiene sitio en la multitud, y emerge de acuerdo a leyes mucho más amplias. Lleva consigo extrañas costumbres y exige un lugar para audaces gestos. El futuro habla implacablemente a través de él”. Pero como portavoces de la esencia y del futuro, los artistas hablan de lo que se encuentra reprimido en el presente: “Su alado corazón golpea por todas partes contra los muros de su tiempo: su obra era la que no estaba resuelta en las vidas que vivieron”.

Rilke compara al artista con “un danzante cuyos movimientos se rompen por la limitación de su celda. Lo que no encuentra expresión en sus pasos y en el limitado balanceo de sus brazos, llega agotado a sus labios, o bien tiene que rascar en las paredes con sus dedos heridos las líneas no vividas de su cuerpo”. El arte es un modo de vida fiel a los instintos naturales y por ello fiel a la infancia: “ningún control de sí mismo o autolimitación para obtener fines específicos sino más bien un descuidado abandono de sí; ninguna prudencia, sino más bien una sabia ceguera; ningún trabajo para adquirir en silencio posesiones que crecen lentamente, sino más bien un continuo derroche de todos los valores perecederos. Este modo de ser tiene en sí algo de ingenuo e instintivo (*Unwillkürliches*), y se parece mejor a ese período del inconsciente (*des Unbewussten*) mejor caracterizado por una gozosa confianza, es decir, al período de la infancia”. Al niño no le angustia perder cosas. Todo lo que el niño ha sentido pasa por su amor, y está iluminado por él: “Y todo lo que una vez fue tocado por su amor permanece como una imagen, para no perderse nunca más, y la imagen es posesión: por ello los niños son tan ricos”. (El pensamiento de Rilke se complementa con la observación de Freud sobre la felicidad: La felicidad es la satisfacción aplazada de un deseo prehistórico. Por eso la abundancia da tan poca felicidad: el dinero no es un deseo infantil. El artista es el hombre que se rehúsa a ser iniciado a través de la educación al orden existente, permanece fiel a su propio ser infantil, y así se convierte en “un ser humano en el espíritu de todos los tiempos, un artista”. De aquí que el árbol del artista se distingue por sus raíces más profundas

en el oscuro inconsciente: “Los artistas llegan mucho más hondo en el calor de todo devenir; en ellos otros jugos se convierten en fruto”.

Volvamos, volvamos los focos de nuevo hacia Aburto. En él, estos oscuros sutiles afanes de recuperación del testimonio y la sensibilidad infantil, del eón subversivo y lúdico de la actitud artística, se encuadran dentro de una figura de creador que, si en un sentido puede ser entendida como arquitecto antiguo, hombre universal, renacentista, simultáneamente arquitecto, pintor, escultor, dibujante, urbanista... podría también, a nivel más contemporáneo, localizarse en la vocación dadaísta de confundir los géneros, el cuadro-manifiesto, el foto-montaje, el poema-dibujo... Aquí el edificio-cuadro-escultura-imagen... todo él elaborado por el mismo artista... Todo lo quiere hacer él, y en este sentido, se distanciará de la voluntad cooperativa de un Fisac, por ejemplo.

(A pesar de ello, no es Aburto hombre de muchas ideas diversas... Pocas, insistentes, una y otra vez manejadas y vueltas a manejar...).

En Sindicatos, las esculturas originales las llevaron a cabo directamente él y Cabrero (más tarde fueron retiradas), en sus tiendas ejecutará laboriosamente los revestimientos cerámicos, en la casa de Bilbao concebirá un magnífico ilusionístico portal, orgía de cerámicas y espejos, dentro de una visión colorística donde puede apreciarse un lejano eslabón, trasunto de decadentismo y “modern style” (¿no hay también un lejano eco modernista en esa voluntad de “diseño total”?).

Hemos hablado de decadentismo en estas obras. La asociación hacia un cierto, distorsionado, orientalismo es obvia. De ahí, hacia esa curiosa categoría de “lo cursi positivo” de Gómez de la Serna, no hay demasiado camino. “¿Por qué un arte tan viejo como el chino es tan profundamente cursi?... Todo lo oriental, que tanto trato ha tenido con el tiempo, afronta la cursilería, se siente una protección extraña y parecen más duraderas las horas y sus contrahoras...” (Ya volveremos, próximamente, a hablar de “lo cursi” en profundidad, de su extraña filiación con el barroco... Dejémoslo por ahora).

Su imagen de la monumentalidad, girando incansable en torno a pirámides invertidas, es de nuevo próxima a la de Oteiza (Lippchitz ya nos decía que “la pirámide era lo mejor que existe”. Pero no precisaba que había que colocarla al revés).

“...El sentido de grandeza natural que entraña la pirámide sobre la base es reemplazado por el sentido ascensional que entraña la misma pirámide

invertida, acondicionada sobre el vértice. En otra parte, en otro libro, exponemos nuestra teoría de lo monumental (Estética objetiva): ahora, frente a esta estatuaría primitiva resuelta en una completa inmersión de la inteligencia creadora en el escenario inductor de lo geográfico y de lo cósmico sensible, podríamos sólo intentar una explicación elemental y sensible del significado estético de tan rara y aleccionadora inversión.

Teoría de lo monumental: Elevación; aumento del radio de la expresión formal, multiplicación del resultado. Aplicación pública del mensaje plástico.

Fundamento teórico: Combate contra la gravedad; cambio de dirección de la gravitación natural de un producto plástico; contra la gravitación natural, la ascensión plástica. Contra lo íntimo, lo público.

Distinción filosófica: Lo que muere se dirige al interior de la tierra —cae—. Lo que vive, sale del interior de la tierra —sube—.

Distinción natural: La pirámide inorgánica se apoya en la base y termina en el vértice, se cierra. La pirámide vital se apoya en el vértice y podría prolongarse —se abre— divergiendo. Ejemplos: frente a una pirámide cristalográfica o su forma de madera, un trompo girando. Frente a un árbol cortado, el mismo vivo. Frente a un hombre acostado, un hombre en pie, con los brazos abiertos. Al lado de un monte, un valle. El hombre está situado en medio.

Desgraciadamente, Aburto no ha conseguido hasta el momento concretar estas ideas en ninguna imagen convincente.

¿Qué hay en ese afán totalizador de la expresión artística? Quizás la voluntad de Cocteau: una obra de arte debe satisfacer a todas las musas, “es lo que yo llamo la prueba del nueve”. En todo esto habrá muchas inconsecuencias teóricas, historiográficas, pero para él, en cuanto creador, son válidas, ayudan, estimulan a su trayectoria poética. Desgraciadamente esto no es entendido. “La poesía de un hombre es el veneno de otro”.

¿Una sola línea en su trayectoria? Evidentemente no. Hay acentos empíricos, ruralistas, soluciones constructivas para el período de penuria de hierro (hacia el 43, con sus forjados abovedados, surge una de las primeras soluciones de un expediente que luego proliferaría en España), el cuidado en la resolución estructural de la fachada principal de Sindicatos como elementos colgados de una vierendeel superior (se pensaba en concebir toda la fachada como una gran viga pero, al parecer, no se podía garantizar la rigidez de los nudos), la dureza surrealista, monumental, idealista, de su período de asociación con Cabrero, con el ápice del edificio Sindical, y su posterior derivación hacia acentos más dadaístas, personales, polémicos... Aburto es un arquitecto de ademanes menos duros, cris-

talizados, que los de Cabrero... Así Cabrero tiene un poderoso dramatismo, funerario, seco... El caso de Aburto, también escenográfico, es distinto. Hay en él un fondo de mayor carga barroca, compleja, expresiva... (Curiosamente, sin embargo, la pintura de Cabrero es más "suelta" que la de Aburto). El uso del color, ese escollo terrible de la arquitectura, va encontrando acentos de renovada emoción insólitamente infantil, magistral... Personalmente, no conozco una obra de los últimos años que maneje mejor el color, comprometido, multiforme, que la polémica casa de Bilbao. Increíble desafío lingüístico, arriba a un milagroso buen puerto, gracias a esa varita mágica del arquitecto pintor... Durísimo en la concepción de las plantas (eran significativos, en ese sentido, sus comentarios al Concurso de Sindicatos), ablanda su sensibilidad a la hora del tratamiento de los diafragmas, que tienen siempre algo de la narrativa sorprendente, insólita del cuento infantil... siempre un poco onírico, dadaísta...

¿Cuál es, para él, su mejor proyecto? Su propuesta para el Concurso de Toronto. Viljo Revell iba por otros caminos.

Para Rafael Aburto, el "ajedrez de Duchamp", todo el mundo lo sabe, no es otro que la pintura. Con nombre de pintor, donde los haya, su propio hogar va sufriendo una extraña, incontrolable invasión de lienzos, caballetes, tubos de pintura, paletas, atrezzo de alquimista del arte que, como la hiedra, va apoderándose de todas las estancias, siempre a la espera de una nueva, inesperada revelación... Constantemente le hallamos en la senda de alguna importante, transcendental expectativa... Ahora prepara su próxima exposición con el número fuerte de unos lienzos increíbles sobre las hojas de los árboles... Todo en él es peculiar, su forma de hacer, sus técnicas, sus opiniones, sus horarios... Exactamente al revés que Miguel Ángel, no entiende a la escultura sino como situación intermedia, fronteriza entre arquitectura y pintura... Nos dice que El Prado está lleno de malos pintores, que Antonio López García no le interesa nada, admira su técnica pero le parece un tiempo perdido, al hiperrealismo lo considera actuación de grandes fotógrafos, de iluminadores de fotografías... Wright dibujaba como nuestros abuelos japoneses, Pedro Muguruza era horrendo como dibujante —y lo peor, señala, es que creó escuela, hay varias generaciones de arquitectos que quieren dibujar tan mal como él—, los pintores ingleses son magníficos ilustradores de cuentos infantiles... Turner, no, Turner es otra cosa, el mejor de todos, allí vibra la proximidad inquietante del misterio... Habla mucho de los croquis, de los bocetos iniciales... Los iniciales del "Guernika" le parecieron detestables y luego lentamente la obra final, espléndida... "Entre unos y otros parece que han pasado siglos..." En su obra, la extraña recurrencia, obsesiva, sobre algunos prototipos insólitos... Ahora, las hojas de árbol... Hace unos años, ese

extraño personaje, sillero, “afilador”, acurrucado entre un enjambre de artefactos frente a un ingenio oscilante, la bicicleta o el caballo mecánico... Íñiguez le preguntó el porqué de esa insistencia en torno a un personaje tan singular, arquetipo hispánico de la mendicidad galdosiana... ¿Algún recuerdo infantil quizás? Aburto se sintió repentinamente incómodo. Su respuesta fue lenta, incierta, y rápidamente enmudeció... Siempre la dificultad de una voluntad fuerte, tortuosa, ante el approach demasiado personal.

Por último, llegamos al tema final de estas consideraciones. El carácter de Tendencia “avant la lettre” de algunas de las propuestas de Aburto y Cabrero. Íñiguez de Onzoño señalaba que ese proyecto paradigmático del Cementerio de Módena podría, prácticamente, reconstruirse con elementos tomados de la primera generación: el gran pórtico doble de Fisac en la calle de Serrano junto a la iglesia del Espíritu Santo, el prisma de Sindicatos, la basílica de Madrid, etc... Sería divertido hacer un collage en este sentido... Y son casi treinta años de anticipación cronológica... Pero por encima de la analogía, de la asociación visual, el tema merece un tratamiento más en profundidad.

Hace un par de meses hablaba de estos temas con los arquitectos Linazaroso y Garay, organizadores de los Congresos de San Sebastián, adelantados entusiastas de la posición rossiana. Les proponía una suerte de reconsideración, bajo esta iluminación, de la poética de Rafael Aburto, de Asís Cabrero, de Fisac, de algún comentario de Fernández Alba... Quedaron en pensarlo. Al final, parece que lo han pensado tan bien que me han invitado a mí a hablar sobre el cubismo. (Y a Tafuri, Moneo, Moya, Krier, Oteiza, etc...). Pero de la “primera generación” nada...

Al día siguiente de esta conversación, llegaba Rossi a Madrid, en escala “técnica” digamos, para una conferencia en San Sebastián. Pensaban acompañarle a ver El Escorial. No pude ir con ellos. El caso de Aldo Rossi desde el punto de vista constructivo es bastante peculiar. Conozco escasamente tres obras suyas realizadas, un barrio residencial, la reforma de una escuela y una extraña fuente o pabellón en Milán, oscilante entre la garita de cuerpo de guardia y un estrambótico urinario... Algunos pocos proyectos más entre los que, evidentemente, destaca el celeberrimo cementerio...

Es curioso que Aburto, por lo menos externamente, no resuena demasiado ante estos proyectos de Rossi. Concretamente, sobre un proyecto de escuela, lo calificó —es muy aficionado a las boutades— como “no aprobable” a nivel docente...

Siempre es delicado establecer confrontaciones personales entre figuras de arquitectos... Si estableciéramos un enfrentamiento entre Rossi y Aburto (o Cabrero), el margen de cultura, rigor, bagaje teórico, coherencia, favorecerían lógicamente al italiano... Pero, realmente, en cuanto “arquitectos de edificios”, me parece —és una opinión personal— que a pesar de todas sus inconsecuencias, contaminaciones profesionales, etc., etc., tanto Aburto como Cabrero tienen mucho más temperamento... Soy consciente del escándalo que puede provocar esta opinión, pero me parece obligado manifestarme en este sentido. Rossi es mucho más culto, crítico, cerrado, pero no sé si, en definitiva, contra lo que pudiera parecer en un primer análisis, más ingenuo, más infantil en el fondo... (Como pintor, realmente, me parece que no hay color entre ellos)... Hay algo ingenuamente pedagógico, infantilmente tenaz, entusiasta, demostrativo, en el cerrado limbo rossiano que escapa a la problemática más sutil, contradictoria y polivalente del mundo de Aburto que, sin haber estado nunca en Roma —esto sí que es curioso, especialmente si lo contraponemos al infatigable nomadismo de un Cabrero, que se recorre, como la cosa más natural del mundo, el continente africano— parece haberse traído en una estrambótica maleta espiritual unas extrañas, multiformes, instancias romanas... Pero la romanidad de Aburto es otra romanidad, contaminada, herética, disparatada, dadaísta...

Todo esto, efectivamente, es relativo a su caso personal. Si lo encuadramos dentro del general panorama nacional, Aburto ocupa, con Cabrero, el primer puesto de la pre-tendencia española. Un Oiza, por ejemplo, próximo generacionalmente, ha tenido mucho menos que ver con todas estas cosas. Coderch, nada absolutamente. Caería dentro de la antítesis que Dardi define como “Internacional de lo pintoresco”. Fisac, en su momento, bastante. Incluso ahora, parece que el peso de la disciplina clásica sigue condicionando muchas cosas. Su nuevo estudio, pese a las ondulaciones estructurales, semeja un isótopo de un organismo clásico. Otros más jóvenes han sentido, más o menos crípticamente, la sugestión neoclásica... El caso Higuera, por ejemplo, no ha sido demasiado interpretado desde esta angulación... La lectura de su inflexión post-expresionista en términos de hibernación “tendencia” —simetría, prototipo, claridad, limitación de expedientes formales...— por encima del superficial pintoresquismo del detalle sería interesante.

En otro lugar de este fascículo incluimos los testimonios directos de la polémica italiana, especialmente la presentación de Raggi a la Trienal, y la memorable, interjectiva, réplica de Giovanni Klaus Koenig al texto de Scolari. (Alba suministra una dura alternativa de la interpretación española). Merece la pena leer con cuidado estos textos. Pero quizás ahora, convenga parafrasear algunos de los puntos significativos de la tesis de Scolari.

Una observación previa. No vamos a intentar, en este momento, valorar el sentido del alcance del grupo Tendencia. La carta publicada de Klaus Koenig proporciona, creo, una orientación suficientemente explícita de los flancos teóricamente controvertidos de esta vertiente. Interpretativa e historiográficamente, el frente opuesto está encabezado por Bruno Zevi, del que su última obra editada, *Guía para el Código anti-clásico*, puede ser entendida como manifiesto anti-Tendencia, anti-Rossi, anti-Academia, anti-neoclásico, etc., etc... Estamos preparando un estudio sobre Bruno Zevi que aparecerá próximamente en estas páginas y en donde quedará planteada claramente su posición alternativa. Ahora, desde la plataforma española de observación de la obra de Rafael Aburto, vamos a intentar simplemente exponer algunas referencias básicas del movimiento italiano.

En el análisis de Scolari, auténtico manifiesto de la orientación, el punto de partida del análisis es precisamente una de las tesis de Bruno Zevi. Se constata la inexistencia de una nueva vanguardia arquitectónica, la falta de validez de la antivanguardia, se rebate el pluralismo de Norberg-Schulz, y en definitiva se plantea —estos textos son anteriores a su reciente *Guía*— la alternativa “a la dura responsabilidad de mantenerse fieles al movimiento moderno”, centrada en el “retorno al caos originario... el franco y valeroso suicidio propuesto por la arquitectura pop”. Por vía de ejemplo, el abandono puede optar entre Versalles y Las Vegas. Las Vegas representaría el mundo inclusivo. Versalles, la academia, el neo-clásico, Rossi, etc. El caso de Aburto dentro de esta primera opción sería algo complicado de analizar. El edificio Sindical, la Contrarreforma, etc., darían, evidentemente, en clave disparatada, una suerte de “Versalles”. Pero la casa de Bilbao, quizás plantee una suerte de compromiso entre el “movimiento moderno”, no abandonado, y el pop, Las Vegas, etc...

Esta dicotomía zeviana es lógicamente rechazada por los teóricos de la Tendenza. Se constata la inexistencia de una vanguardia arquitectónica en Italia. Es el momento de exigir un momento de pausa que puede derivar hacia dos vertientes: utopía o “refundación disciplinaria”. La primera es también rechazada “constituye un estímulo, un juicio, un afán:.. nos interesa más que por su contenido por su razón de ser, por la condición que implícitamente denuncian... alto infantilismo... ofrece útiles indicaciones para comprender la dificultad de la arquitectura... un cierto modo de la imposibilidad, etc...”. Aquí, la posición de Aburto es más nítida, absoluta y totalmente anti-utópica. Es significativo, alguno lo ha señalado, el realismo de que están revestidos los hombres de su generación. Y significativo también el testimonio aducido de Louis Kahn, uno de los lejanos padres del exclusivismo neoclásico... (el rastreo de los precedentes de este repliegue “académico” sería muy complejo... Está, evidentemente,

una cierta óptica de Le Corbusier, el endurecimiento de Mies, pero también Alvar Aalto en sus oficinas del puerto de Helsinki... Zevi nos diría que los hombres, aún los mejores, oscilan, la ambición dimite...).

El trabajo de Scolari gira incesante en torno a una serie de definiciones “en negativo”. En primer lugar, aunque él no lo diga, entre Las Vegas y Versalles. Entre utopía y “refundación disciplinaria”. Más tarde, caos o geometría, y lógicamente “geometría”. ¿Qué es “caos”? Para Dardi, parece algo próximo a la mencionada “Internacional de lo pintoresco”, Sacripanti, Safdie, Michellucci, “las cabañas de Scharoun”, Archigram, Candilis, Venturi, Frei Otto, Soleri, etc. Verdaderamente esta Internacional parece tan amplia como la internacional “fascista” antes aludida... Tafuri, más ponderado, se refiere al enfrentamiento simbólico de ambas tendencias en Berlín: la Philharmonie de Scharoun y el museo de Van der Rohe... Por último, una triple orientación del debate arquitectónico:

- a) La primera, el discurrir disciplinario en sentido específico, para dirigirse a una orientación política más general... positiva, en cierta forma, porque denuncia el carácter académico de las disciplinas... (pero) termina por ser inconsistente... el abandono de la disciplina por el compromiso político o la evasión de la vanguardia es la insidia histórica más presente hoy...
- b) Profesionalismo, comercialización de la cultura, racionalización, industrialización, codificación en clave didáctica de las rutinas profesionales.
- c) La “refundación” aludida. La Tendencia desea dar pleno espacio a la arquitectura sin sujeciones ni tuteladas políticas sociológicas tecnológicas...

¿Subscribiría Aburto, las sucesivas tesis de Scolari? Creo que, en gran parte al menos, estaría de acuerdo.

Es curioso que, a la hora de empezar a definir concretamente las alternativas de la vanguardia, Scolari aduzca al Eupalino de Valery, “voluntad constructiva de la forma que ordena lógicamente la espontaneidad de la vida... la necesidad de su claridad lógica, de su simplicidad, de su racionalidad operante...”. Hace bastantes años, Bruno Zevi denunciaba el deterioro experimentado por Perret, a favor de la contaminación neoclásica, precisamente en función de esta misma obra examinada, claro está, en clave perfectamente negativa, academizante, reaccionaria...

Intentemos ahora resumir un poco inventarialmente las posiciones concretas de Rossi y Scolari.

- 1) Arquitectura entendida como problema de conocimiento, como proceso de clarificación antes que de innovación o descubrimiento, proceso de aclaración, tránsito de lo complicado a lo sencillo.

- Más arriesgado es, teóricamente, el corolario que desenfadadamente extrae Scolari: simplicidad, unidad geométrica, simetría, proporciones, claridad tipológica, homogeneidad entre planta y alzado, etc.
- 2) Carácter “componible” a base de un número limitado de objetos, elementos, datos. En consecuencia un “mundo” previamente determinado y establecido por esos datos.
 - 3) Urbanística entendida como problema eminentemente morfológico. La ciudad como manufactura. Relación establecida entre morfología urbana y tipología constructiva.
 - 4) Transcendencia dada a la forma. Dentro de lo que arrogantemente llaman Nueva Arquitectura, la función “seguirá a la forma”.
 - 5) Idea del “tipo” arquitectónico en la acepción de Quatremère de Quincy. Indiferencia distributiva en relación con el tipo como principio de la arquitectura: carácter migratorio de los tipos. Éstos serán racionalizables y definibles por sus reglas.
 - 6) Concepción de la historia como escenario en donde “el objeto se percibe con el fondo de otros objetos y en relación con éstos”. La historia entendida como historia de los tipos. Ausencia de distinción entre arquitectura antigua y moderna. Conexión con una tradición histórica que abarcaría los iluministas, los revolucionarios franceses, Loos, Meyer, un cierto Le Corbusier... un cierto Kahn...
 - 7) Énfasis dado al concepto fundamental de “monumento”. Se individualiza en el seno de la ciudad la dialéctica establecida entre el tejido residencial y los elementos primarios, signos referenciales de voluntad colectiva, fijos, determinantes de la individualidad urbana y de su reconocimiento. El monumento se opone al consumismo de la ciudad privada, “...a la artificiosa demanda de lo nuevo...” etc.

Vamos a respirar un poco. El que no esté de acuerdo y quiera reírse un rato, cinco minutos de recreo, le remitimos de nuevo a la carta de Klaus Koenig.

Apliquemos esta falsilla al caso de Aburto con más detenimiento. Aparentemente todo es perfecto. Pero... Detengámonos a mirar. No encaja claramente. Los puntos de ajuste son obvios, no es necesario detenerse demasiado en ellos: Asís Cabrero, poeta más duro, “mundo rígido”, refleja mejor los aspectos más intransigentes de la tipología rossiana. En Aburto, la componente herética le hace distanciarse progresivamente de estas enunciaciones a las que en cierta forma da una formulación original, sarcástica, heterodoxa, protestaria... El nexa informalado se centra más en algunos jalones de la tradición histórica aludida... Vibra el iluminismo, la vocación morfológica, la reencarnación personal del individualismo de un Loos, por ejemplo... El idealismo cerrado que protagoniza un Cabrero,

lentamente se va corroyendo en sus manos y en su soledad, en el aislamiento creador del Diógenes contemporáneo que mencionaba Pérsico, lentamente desarrolla el discurso antitético del habitual proceso de cristalización temperamental a que nos tiene tan acostumbrados el proceso de todos los creadores. Porque Aburto parece que discurre psicológicamente, con los años, en sentido contrario al habitual, caminando hacia la recuperación de las más juveniles valencias, de una óptica progresivamente exploratoria, infantil, desenvuelta y estupefacta...

El ademán disparatado, inconscientemente irónico del monumento a la Contrarreforma, paralelo perfecto del Chicago Tribune de Loos, el gesto que había efectivamente de cancelar, por paso al límite surrealista, dadá, a lo "escuela metafísica" —sólo faltaban los siniestros maniqués de De Chirico—, todo el historicismo de posguerra se ve reemplazado por nuevas actitudes ensimismadas, más libres, ablandadas, deliberadamente ajenas a toda valoración de superficial éxito profesional, en contraste absoluto con las tendencias figurativas de la época... Es una aventura personal, robinsoniana, de un solitario poeta progresivamente más joven y liberado y en una extraña isla del Olvido, donde precisamente, de manos de Wilde, podríamos escuchar este extraño diálogo.

"Todo lo que les puedo manifestar es que he venido aquí para olvidar... Los marinos más curiosos aún, estrecharon el círculo.

— Para olvidar... ¿qué cosas?

El solitario, sonriendo aún, agregó:

— Lo he olvidado".

MTM. *Es una nota bastante densa... ¿Estaba de acuerdo el autor con tus palabras?*

JDF. Pues, como es habitual, creo que no. Le interesaban otras cosas. Me escribió una carta, distante, que intentaba precisar algunas cosas. La publicamos al final del trabajo. Era algo así:

Queridos Paloma y Juan Daniel:

Recibida y leída la Memoria, en la cual observo la falta al comentario sobre el concepto de arquitectura más entrañable para mí, ante una foto que habiendo pasado por alto, representa luz solar sobre vegetales plantados y conducidos de la mano del hombre. Agua, mucha agua adaptándose a la forma que como fluido se le obliga adoptar. Infantes en la edad de percibir y aprender, esto es, formándose también y al fondo casi imperceptiblemente, piedra, hierro y madera,

Un abrazo,
RAFAEL ABURTO

MTM. *Efectivamente, era distante.*

JDF. Así es. Luego, viva voce, se quejó de que le llamara “personaje”, etc. Curiosamente, con Ramón Gómez de la Serna, he tenido bastante mala suerte. En otra ocasión, un escultor montó en cólera, tuve también líos con un arquitecto... Vistas así las cosas, la reacción de Aburto fue de las mejores. Menos mal.

MTM. *A pesar de ello, ¿suscribirías al cabo del tiempo lo dicho?*

JDF. En parte. Era un intento de aproximación. Ocurre lo que ya señalábamos: Aburto es un arquitecto difícil, de lectura complicada. Y con influencias y derivaciones extrañas. Como pintor era (supongo que lo sigue siendo) muy interesante, con una extraña vena surrealista (especialmente en su famoso lienzo de las sillas, que alguien denominaba “El afilaor”). Colaboró, después de la etapa de Cabrero, con otro arquitecto, Calonje, y con su cuñado Martín Marcide, una especie de rival de García Mercadal en el INP.

MTM. *Tú destacas la obra del edificio de viviendas en Neguri.*

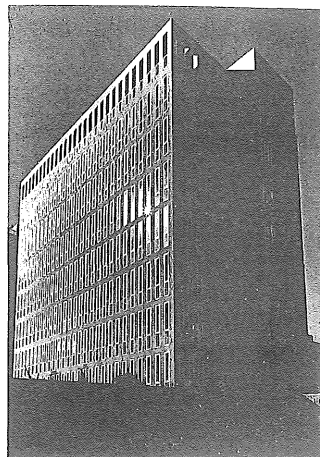
JDF. Sí. Por un lado, mira hacia la casa de Josephine Baker de Loos (mejorándola) y por otro, recientemente, existen experiencias próximas de Mario Botta y Sáenz de Oiza, o de Rafael Moneo en su espléndido Auditorio de Barcelona. La poética de las franjas de color... Pero de Aburto, un extrañísimo temperamento, no habla casi nadie.

MTM. *De nuevo reaparece el tema del neo-rossianismo.*

JDF. Así es. De esta forma llegaríamos a una cierta vertiente “metafísica” y a un sentido chiriquiano (tan silenciado por el propio Rossi) que matizaría decisivamente el eco surrealista. Esto explica, en parte, el silenciamiento sobre su obra, la falta de entendimiento en profundidad. Rafael Aburto es un arquitecto bastante misterioso, hermético, casi con una trayectoria secreta, muy personal, de muy poca obra y en muchos momentos altísimamente cualificada. En el fondo quizás sea el más italiano de todos nuestros grandes nombres. Hemos hablado muchas veces a lo largo de estas conversaciones de “el enigma de...”. Hay muchos enigmas. Rafael Aburto es, insisto, un personaje, un gran personaje, apoteosis de los enigmas, como lo es De Chirico. Un arquitecto enigmático. Así es muy difícil hacerse oír.

MTM. *¿El más enigmático de los grandes?*

JDF. Quizás. Como vemos, en los cuarenta se producían situaciones de alto nivel, extraordinariamente variadas. Lástima que Aburto no haya realizado su autobiografía al estilo de la pretendidamente “científica” de Rossi. A lo mejor así estrechaba lazos con el catedrático Fernández Galiano, muy defensor de esta última.



• José Antonio Coderch.
Liceo Francés, Barcelona, 1972-75.

MÁS NOTAS AL MARGEN

MTM. *Comentando con Carlos Flores el vértigo, los deseos de acabar que se perciben al final de su “Arquitectura española contemporánea”, nos decía que él había sido remiso a interpretar lo demasiado próximo y que se limitó, sin más, a reseñarlo. Sin embargo, hay más interpretación de lo que él mismo cree en la selección de obras que presenta. Tú mismo, en Nueva Forma, editaste números monográficos de casi todos los arquitectos que trabajaban en ese momento, sin distancia, sin saber lo que sucedería después. Quizá sea más fácil con las obras, uno puede juzgar con más seguridad, pero con un arquitecto hay realmente que echarle valor. Y, además, generalmente la gente se enfada.*

JDF. Habitualmente se encabritan bastante. Fernando Higuera solía advertirme, inútilmente, de esos peligros. Otros se enfadan por lo contrario. Como si se sintieran defraudados por la falta de acometividad que ellos no practican. Hay situaciones difíciles, como la encarnada por el Manifiesto de la Alhambra. Hay muchas cosas.

MTM. *Es extraño el fenómeno del Manifiesto de la Alhambra. Sobre todo porque el momento, 1952, no era muy propicio para manifiestos de ningún tipo; era el momento de revisión de la modernidad y también de su euforia programática y su aparente unanimidad. Precisamente*

en 1952, Russell-Hitchcock (muy denostado por Carlos Flores; realmente sus posiciones sobre el caso español son muy rudimentarias) escribe un famoso artículo titulado "The International Style: Twenty years after" en ese tono revisionista, de su propio libro de 1932, reconociendo la diversificación de la arquitectura moderna. Chueca, sin embargo, llama a la "unaninidad frente a la anarquía", "ante la inminencia de una revolución".

Poca unanimidad podía haber entre los firmantes, como hemos dicho antes, andando cada uno por su propio camino, y la revolución que se avecinaba—o algo menos apocalíptico—sería en todo caso la de los que no firmaron. Pero, a pesar de ser efectivamente un texto sin influencia, hay que valorar el esfuerzo de Chueca, una figura de indudable importancia, y su cambio de tercio con respecto a los implacables defensores del clasicismo y nuestro "risueño siglo XVIII". Los primeros manifiestos de salida de la modernidad, o abiertamente anti-modernos, no surgieron hasta los años sesenta. El Team-Ten Primer es de 1962, el "Complexity..." de Venturi, de 1966, etc. etc.

JDF. Chueca, con el que he polemizado en exceso, para mi desgracia, es un hombre de bastante importancia real. Ahora bien, en el otoño de la vida, debo reconocerlo. Así fue y así es. Intenté en vano arreglar las cosas con él, con Fernando Chueca... Una vida es muchos días. Los invariantes castizos es un libro magnífico... Y sé que el agresivo Ramón Garriga va a criticarme por estas observaciones.

MTM. *Otro edificio de viviendas destacable, y que hemos mencionado antes, es el de Juan de Haro en la Calle Cea Bermúdez. La fachada está totalmente envuelta en una celosía metálica que forma también bandas horizontales. Hemos hablado de su posible recuerdo de la celosía de Saarinen en la John Deere; pero también demuestra una actitud hacia la ciudad poco común entre nosotros, la de cerrarse y protegerse por medio de una coraza defensiva. Una actitud que tiene más de americana que de europea. La envoltura metálica también permite dar continuidad a las fachadas a tres calles distintas, sin atender a su importancia.*

JDF. Juan de Haro es otro de los grandes ignorados en esta enumeración.

MTM. *Y en un rápido repaso por algunos edificios de viviendas de Madrid, estaría esa especie de Unité de Perpiñá en la calle Príncipe de Vergara.*

Un edificio prismático, que se retranquea de la calle dejando un jardín delante (la idea volumétrica es de Bidagor). Toda la fachada está cerrada por persianas que forma una piel exterior en el plano de las terrazas. También es una solución rara en Madrid, parece que tiene que ver más con Coderch, un verdadero experto en persianas. Quedaría Torres Blancas, pero Torres Blancas es bastante más que un edificio de viviendas.

JDF. Perpiñá es otra de las figuras muy importantes de la época, autor con Carlos de Miguel e Iglesias de la llamada Ciudad de los Poetas. Y habitualmente olvidada. Alessandro Mendini se quedó estupefacto, viéndolas... Pensaba que eran viviendas de lujo.

MTM. *El único caso comparable al de Gutiérrez Soto, aunque más limitado, puede ser el de José Miguel Ruiz de la Prada, quien construyó bastantes edificios de viviendas, generalmente de ladrillo y con amplias terrazas, en el barrio de Salamanca. Unos edificios de gran calidad que dejaron de realizarse a partir de un determinado momento. Ruiz de la Prada, el padre de la ahora mucho más famosa diseñadora Agatha Ruiz de la Prada. Frente a la verticalidad del edificio "Girasol" de Coderch, los de Ruiz de la Prada enfatizan mucho más las líneas horizontales de las terrazas y las hiladas de ladrillo. Una de las pocas herencias de la modernidad.*

JDF. Veíamos hace poco ese curioso film "Amo tu cama rica", creo que nominada para el Óscar. No lo obtuvo, pero... También aparece, en alguna escena, el famoso edificio de Sáenz de Oiza en la M-30.

MTM. *Jorge Oteiza colaboró con muchos arquitectos, con casi todos los importantes de esta época: Coderch, Fisac, Garrigues, Oiza y Laorga... Aunque, como ha sucedido también en España en otros momentos, el arte y la arquitectura iban cada uno por su lado. Aránzazu, por ejemplo, fue una polémica de artistas, de tendencias artísticas (Oteiza, Chillida con sus puertas, Basterrechea, etc.) que no afectaba para nada a la arquitectura. El edificio parece inmune a estas polémicas.*

JDF. Eso sí que es curioso. Aunque, de hecho, planteas dos situaciones distintas. Oteiza llega de Argentina mucho más formado culturalmente que los arquitectos y elige a los mejores. Y sabe convencerlos, cosa no

demasiado difícil. Otro caso es el tema de la polémica de Aránzazu. Los obispos eran más correosos y menos cultos que los arquitectos. La historia de la moderna arquitectura española de ese período es impensable sin Jorge Oteiza.

MTM. *La arquitectura española, ni antes ni después de la guerra, llegó a asimilar y asumir las tendencias más abstractas del movimiento moderno europeo, ya hemos visto cómo lo señala el propio Sostres. En cambio, los escultores sí entran en este campo de la abstracción; la exposición de Ferreira, Serra y Oteiza se titulaba "Tres escultores abstractos", a pesar de que sus enfoques no fueran en absoluto equiparables.*

Sobre la amistad de Ferreira y Camilo José Cela, autor de la excelente "Familia de Pascual Duarte" en ese momento de posguerra, sólo se me ocurre decir que sería más por gallegos que por abstractos, un adjetivo que no cuadra para nada en nuestro Premio Nobel de literatura.

JDF. Una observación, Ferreira, amigo —a veces— de Oteiza, pese a su apellido, no era gallego. Creo que nació en Canarias. No estoy seguro. Sí tienes razón en que era gran amigo de Camilo José Cela. Aquí habría que plantear un interrogante, tipo Umbral. ¿Cuál es la correspondencia arquitectónica de Cela, especialmente en este período? ¿Existe? Alejandro de la Sota es también gallego (como lo era Molezún), pero no creo que Sota encaje en las premisas del Pascual Duarte o la Colmena.

MTM. *Ni abstracta ni expresionista había sido, ni era, la arquitectura española. Una posible excepción, el arquitecto Curro Inza. Su fábrica de embutidos en Segovia, cabecera durante muchos años de la etapa final de la Vuelta Ciclista a España, recuerda algunas de las obras industriales de Poezig, sobre todo una casita de portero con una enorme cubierta que parece aplastarla. Desgraciadamente, algunas otras obras pequeñas de Inza ya no existen; yo recuerdo una tienda de tapicerías en la calle Velázquez. No sé si se conserva su remodelación del sótano del Café Gijón. En mis tiempos de estudiante, conocimos algo a Curro Inza, ahora sospecho que con las nuevas generaciones no sucede lo mismo, quizá por culpa nuestra.*

JDF. Francisco de Inza, Curro, es otro de los prohombres ignorados de los nuevos tiempos. Como Manolo Reina, hablando de Rudolph, en tiem-

pos difíciles. Recuerdo que Fernández Alba, viendo su espléndida perspectiva para el Premio de Roma, le dijo: “Eso ya está en Roma”. No fue así. Le dieron el Premio a Gefael, que se mató trágicamente en accidente con su vespa contra un tranvía en Roma, y a Emilio de la Torriente. Muy moleznescos ambos. De mucho talento. Es el lado problemático de los Premios de Roma. Inza era un hombre de mucha gracia. Le gustaba imitar a Tony Leblanc. Cosa rara para un temperamento expresionista. Quizás nos estamos saliendo de nuestro campo de estudio temporal. Éstos eran hombres mucho más jóvenes.

MTM. *Algunos comentarios más sobre la figura de José Antonio Coderch. En primer lugar, hay un cierto misterio sobre el porqué de su éxito en Madrid. Con un solo edificio, el “Girasol”. Salvando las distancias, podría ser una situación paralela a la de Wright o Mies en Nueva York, imponiendo su sello con una sola obra.*

JDF. Pues sí. Él daba mucha importancia a su éxito en Madrid.

MTM. *Antonio Pizza, un profesor italiano de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y estudioso de la obra de Coderch, decía que esencialmente su carrera consistía en la búsqueda obsesiva de plantas de viviendas en las que todas las habitaciones tuvieran una buena orientación. Así hasta el límite, en las casas pequeñas y en los grandes bloques, en las de una sola planta y en los edificios en altura cada vez más torturados. Desde esta óptica, hasta los edificios Trade podrían entenderse como fruto de esta obsesión por un máximo perímetro iluminado y ventilado. Aunque, en mi opinión, los Trade tienen otras referencias (la más obvia, la del Mies de los años veinte) y las características de una obra de madurez. Después, en los años setenta, realiza Coderch un inexplicable Liceo Francés que fue muy elogiado en las páginas de Arquitecturas Bis.*

JDF. Hay muchas cosas inexplicables en Arquitecturas Bis, una revista muy interesante, por otra parte. El 68 y sus efectos estaban en el aire... Quizás todo se deba a que Barcelona es otra cosa. Por ejemplo, Luis Doménech y sus amigos intentaron continuar la Historia de Carlos Flores. Pero el resultado fue muy distinto.

MTM. *Gutiérrez Soto, un arquitecto de la generación anterior (graduado en 1923), realiza en los años cincuenta una serie de edificios de*

viviendas en Madrid que, según afirma Sostres, avanzan sin romper nunca una bien ganada fama de calidad en la construcción residencial. Como en el resto de su carrera, también en las viviendas recorre un camino diverso, desde la moderna casa de la calle Almagro a los edificios de ladrillo o gresite de la calle Velázquez. En Madrid, la diferencia está entre vivir en una casa de Gutiérrez Soto o en cualquier otra. Yo misma vivo en una casa de Gutiérrez Soto, de su última época, y sin tener nada excepcional, se nota.

JDF. Tienes suerte de vivir en una casa de Gutiérrez Soto... A Alvar Aalto, que era alguien, le gustaba muchísimo. "El Coloso Gutiérrez", le solía llamar Fernando Higueras... Era un gigante, al lado de tanto mamarracho... Una especie de gigante laico, un tanto opaco al final.

MTM. *El lenguaje de Fisac, cuando escribe, es absolutamente distinto al de Coderch que antes comentábamos, a pesar de que también habla de la "humanización" del espacio arquitectónico. Yo diría que es más tangible y que toca más los aspectos metodológicos, otro vector muy en boga en su época. ¿Qué condicionantes, y con qué jerarquías, son los responsables de una determinada forma arquitectónica?, ¿es la técnica, el programa, las necesidades psicológicas, la sensibilidad del artista? Hay un famoso artículo de Alan Colquhoun, de comienzos de los setenta, titulado "Tipología y método de diseño" que discutía precisamente ese auge de los enfoques metodológicos. No fue el único, era una de las polémicas del momento, Alexander incluido.*

JDF. No conozco el artículo de Alan Colquhoun al que te refieres. Así que no puedo responderte, ni siquiera dialogar. De todas formas, sí pienso que Fisac no es ningún teórico de vanguardia. Por desgracia...

MTM. *Miguel Fisac, otro arquitecto de la primera generación. Tu librito monográfico (aquí reproducido en parte) sobre él es de 1972, cuando Fisac estaba a punto de cumplir sesenta años (nació en Daimiel en 1913), y a pesar de que es más un ensayo largo, tiene todos los ingredientes para convertirse en una "Obra completa". Los veinte edificios que se recogen en las fotografías son todos espléndidos. Con mucho menos, muchos arquitectos han pasado a la historia, su producción arquitectónica era entonces de más de sesenta obras; se habían publicado y reseñado en los medios más diversos e incluso gozaba Fisac de una cierta fama como constructor de iglesias, un tema endiablado. ¿Qué es lo que fallaba o qué es lo que faltaba?*

Sólo la falta de continuidad, de un arquitecto sin seguidores y sin herederos, explica el obscurecimiento de Fisac a partir de ese mismo momento. ¿Por qué no hay una monografía exhaustiva sobre Miguel Fisac? ¿por qué no hay tesis doctorales? ¿por qué no hay para él, con casi ya ochenta años, ni medallas ni homenajes, ni academias?

Al estudiar la época anterior, hablamos de la importancia de Palacios para la ciudad de Madrid, jalonada por sus edificios. No menos se podría decir de Fisac; Madrid cuenta con un amplio número de obras suyas decisivas en la configuración de un cierto paisaje de Madrid, uno de sus mejores paisajes por cierto. Está, sobre todo, el entorno de la calle Serrano con los edificios del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pero están también algunos de sus edificios señalando las carreteras del Aeropuerto, de Alcobendas o de La Coruña. Madrid está en deuda con Miguel Fisac.

JDF. Claro que Madrid está en deuda con Miguel Fisac. Eso es una obviedad. (Por cierto, creo que sí existe una monografía razonablemente exhaustiva...) Fisac es tan grande como cualquiera... Todos a ponerse como locos con José Antonio Coderch, pero a Fisac, ni el pan ni la sal... Luego lee uno en un periódico que Luis Moya Blanco es uno de los mejores arquitectos del mundo... ¿Y Fisac?... ¿Hay algún margen de confrontación plausible entre ellos...? De nuevo Confucio.

MTM. *El discurso de la Academia de José Antonio Coderch es un texto complicado, no me extraña que se armara la que se armó, sobre todo teniendo en cuenta la fecha de 1977. No es sólo la famosa frase de “no creo que sean milagros o genios lo que necesitamos ahora” o “la calidad espiritual del arquitecto”, que recuerda nuestros peores tiempos, pasados y presentes.*

Sin embargo, leído con cuidado, lo que es el discurso de Coderch es una muestra, fuera de tiempo eso sí, del pensamiento arquitectónico que surgió tras los CIAM y dio origen al círculo del Team Ten. Era entonces, y quizá es esto en lo que incide el discurso de Coderch, el momento de rebajar las pretensiones heroicas del Movimiento Moderno y preocuparse más de los aspectos humanos, sociales, de la arquitectura. Igualmente, repite Coderch en varios pasajes del discurso la necesidad de “ética” y de “tradición” en los arquitectos, dos palabras perfectamente fechadas. Reconozco que este análisis, de microscopio, no se le puede pedir a mucha gente y que su lectura, en principio, cause cierto estupor.

JDF. Estupor, en principio, sigue causando, la verdad... Son las cosas de José Antonio Coderch. Es lógica tu simpatía por él pero, realmente, no me parece que sea el texto de un gran teórico. Vuelvo a preguntarme si lo escribió realmente él...

MTM. *Mi opinión es que, como tantas veces sucede en la arquitectura española, el Coderch arquitecto es más trascendente para nuestro país que para el camino general seguido por la arquitectura del siglo XX. Coderch consigue, con una obra que no es espectacular ni en sus planteamientos ni en sus resultados, dar estabilidad a un importantísimo cambio de rumbo en la arquitectura de nuestro país, el que se produce en la década de los cincuenta. Sus contemporáneos, los propios miembros ingleses, italianos u holandeses del Team Ten, demuestran que la situación internacional era mucho más inestable y diversa, como correspondía a un momento de indecisión sobre los caminos de salida de la modernidad. Las herencias de Mies y Le Corbusier, las influencias de Wright y el surgimiento de las nuevas arquitecturas nórdicas, y a punto de imponerse el Pop-art en América, pugnaban por lograr una imposible síntesis arquitectónica o, alternativamente, imponerse sobre sus rivales. Ése fue también, más o menos, el momento de los enfoques de Alexander; ¿quién se acuerda hoy de Alexander?*

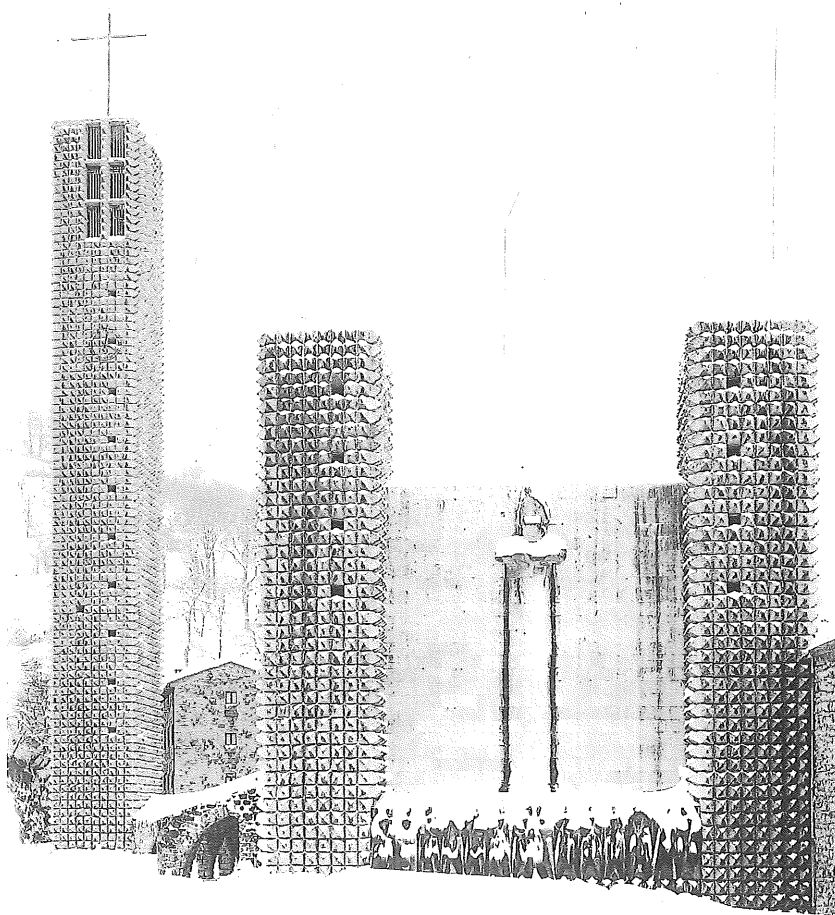
JDF. Hoy, de Christopher Alexander no se acuerda absolutamente nadie. He estado a punto de escribir Mortimer Alexander, como le gustaría decir a Javier Boned Purkiss. Probablemente muchos no se habrían dado cuenta.

MTM. *Una característica de la figura de José Antonio Coderch es que ha sido considerado, comentado y valorado, en los ámbitos más diversos. Miembro del Team Ten, recogido en las obras de autores italianos, recibido entusiásticamente en Madrid y comentado ampliamente por sus colegas catalanes, desde Sostres a Bohigas o Bofill. Parece como si, con todas las connotaciones tanto positivas como negativas del término, Coderch hubiera sido el verdadero "padre" de la arquitectura catalana. Un papel no reconocido a Sert y ni siquiera a Gaudí. En la hipotética secuencia Gaudí-Sert-Coderch-Bohigas, la figura central, Coderch, aparece investido de unas raras dotes de aceptación general. En Madrid, no existe figura paralela (como pudieron haberlo sido Fisac o Alejandro de la Sota).*

JDF. Cataluña tiene raíces, Madrid, en cambio, no. La secuencia que planteas es también discutible. Por lo menos, tal y como lo veo yo... Pensarás quizás en Gaudí-Doménech y Montaner-José Luis Sert-Coderch-Sostres y Oriol Bohigas. Madrid, en cambio, es mucho más autodestructivo. Dolorosa y lamentablemente. Los intentos de ecuanimidad generosa de Carlos de Miguel, y posteriormente de Carlos Flores, suelen rápidamente ser disipados. La historiografía de Confucio de nuevo.

MTM. *Si te parece, hagamos ahora una pausa.*

JDF. De acuerdo.



• Sáenz de Oiza, Laorga, Oteiza, Chillida, Pascual de Lara, Basterrechea.
Santuario de Aránzazu, 1950-54.

• • • SEGUNDA PARTE



• Francisco Javier Sáenz de Oiza.

LA SEGUNDA DISIDENCIA, LA MADUREZ

MTM. *Hemos examinado dos oleadas, la “patriótica-nacional” y los primeros disidentes. Entre todos ellos, ves una especie de respiración surreal. Dentro de ese afán de aislar los datos en unidades autónomas, más fácilmente analizables, ¿quiénes se encontrarían después?*

JDF. Probablemente ciertos nombres graduados, creo, entre 1946 y 1948. Son Sáenz de Oiza, Laorga, Romany, Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales, Julio Cano Lasso... Probablemente se me olvidan varios nombres. En parte es cuestión de mala memoria. No conozco exactamente las fechas de titulación de Romany, de Población, de Perpiñá, de Moreno Barberá, y de otros tantos. Ahí se puede incurrir en omisiones graves, como la de Hauser en su *Historia Social del Arte*, que habla mucho de Caravaggio, de Rembrandt, menciona a Ribera, etc. pero no dice una palabra de Velázquez. Lo de las fechas es complicado. Después de hablar de los comics y del Guerrero del Antifaz, busqué la fecha de un cuadro del Equipo Crónica, donde con el fondo del Guernica aparece el famoso guerrero. Es de 1969, cuando probablemente no se publicaban ya esos comics o tebeos. En vez del Guerrero podían haber dibujado a Liechtenstein enmascarado.

MTM. *En afán de brevedad, ya nos detendremos luego en ellos aisladamente, ¿cómo caracterizas a esa segunda disidencia?*

JDF. Lo he dicho muchas veces, aprovechando una observación muy inteligente de González Amézqueta en torno al Pabellón de Bruselas. Concretamente, tras el surrealismo de los iniciales e incluso de los “patriotas”, esta segunda disidencia sería la de la “madurez”. Es como si alguno de estos nombres advirtieran el carácter precario del racionalismo del GATEPAC y se dedicara a intentar restaurarlo sobre bases más firmes y elásticas. Es el caso de Sáenz de Oiza, Laorga y Romany.

MTM. *Julio Cano también se movió en esa órbita. Molezn y Corrales, en cambio, parecen trascenderla.*

JDF. Pues sí. Especialmente al principio. Ahora Julio Cano Lasso, siempre con un gran nivel, parece que se ha vuelto demasiado sensato, demasiado inclinado a “la paradoja del toro y el cojo” que contábamos antes. Pero en fin, tú misma fuiste muy defensora de Don Julio en aquel famoso artículo de Arquitecturas Bis sobre las viviendas de Basílica. Cano Lasso, de hecho, intentando ser ecuánime, es contra lo que puede parecer un creador de lectura extraordinariamente difícil, complicada... Es más esquivo de interpretar de lo que pudiera parecer...

MTM. *Bueno, podemos hablar más tarde de eso. O no. Quizás sea mejor tener la fiesta en paz.*

JDF. Ocurre que los englobamos a todos en una misma respiración promocional pero, en el fondo, se trata de temperamentos muy diversos.

MTM. *Desde luego. Fíjate en la diversa actitud ante Oteiza, que también vuelve a España en esos años, de Sáenz de Oiza y de Don Julio. Sáenz de Oiza interviene constantemente cerca de él y Cano Lasso, cuando ve la instalación de una curiosa imagen de la Virgen en la Capilla que Alberto y Jaime Martín Artajo hicieron en Buitrago, no se le ocurre más que calificarla de “Mamá Gorila”. Mira tú que...*

JDF. Recientemente Corrales y Molezn han instalado otra cosa de Oteiza en su nuevo edificio del Banco de España.

MTM. *Apenas has mencionado a los catalanes dentro de esta generación.*

JDF. Ah, sí... Ocurre que probablemente pertenecen al grupo inmediatamente posterior, con Oriol Bohigas a la cabeza. Pero si quieres, se pue-

den mencionar ya de entrada, anticipándonos un poco a los hechos, a Federico Correa y Alfonso Milà, que tuvieron mucho contacto con José Antonio Coderch, a Tous y Fargas... Probablemente me olvido de muchos nombres notables. La verdad es que no conozco demasiado bien el panorama. Sólo he hablado alguna vez personalmente con Federico Correa, pero la cosa no tuvo mayor transcendencia posterior. De aquellos años recuerdo una visita a la notable calle Compositor Bach, creo que ya lo he mencionado... Había una casa espléndida (había, de hecho, muchas casas espléndidas) donde me dijeron que intervino un decorador italiano, no recuerdo su nombre. Era Leonori o algo así. No estoy nada seguro de lo que estoy diciendo.

MTM. *Entonces volvamos a Julio Cano Lasso.*

JDF. También escribí sobre él, todo lo cordialmente que pude, y no sé si tiene sentido reiterar aquello. Además él mismo lo ha publicado en algún libro suyo con motivo de alguna medalla (por cierto, sin avisarme ni decirme nada, ni enviarme el libro. Y todo ello tan desinteresadamente... Ay Julio, Julio). Ahora tiene mucho trabajo, unos hijos excelentes y buenos arquitectos, es académico, le llueven las medallas y los galardones. Y es precisamente ahora cuando parece que estamos un poco distanciados. No sé... Pero es que dice unas cosas de vez en cuando...

MTM. *Ya. Deconstructivismos y lo demás.*

JDF. Algo de eso. Parece que Cano Lasso, dentro de un nivel siempre plausible, es una figura lingüísticamente “de va y ven”. Comienza con una razonable reconsideración racional, luego parece que entiende (Buitrago, por ejemplo) algo de la prédica orgánica de Antonio Fernández Alba y después parece que se vuelve “sensato” y “humilde”. Y tiene un enorme éxito profesional y comienza a decir unas atrocidades de pronóstico. Mamá Gorila y lo demás. Alberto Campo Baeza trabajó al principio mucho con él, pero en estos momentos el propio Alberto es una especie de revolucionario peligrosísimo comparado con Julio. La cosa debe venir de lejos, porque hace bastantes años intentamos hacer, un poco a la limón, tres soluciones con él y Fernández Alba para un concurso de Altos Hornos. Y no hubo nada que hacer. Fue una de las más desastrosas colaboraciones en que he intervenido en mi vida. Es un arquitecto, por otro lado, que dibuja muy

bien, como sabes... Sus hijos y sobrinos también hacen dibujos muy bonitos.

MTM. *¿Por qué crees que se dará, en un hombre de talento, “ese va y ven”?*

JDF. No lo sé. He hablado bastante de ello con Paloma y no hemos encontrado ninguna explicación razonable para un hombre de indudable talento. No sé... Quizás sea cosa de los años, del otoño del corazón que dicen... En general, cuando alguien hace o encuentra algo nuevo, casi todos se lanzan contra él. Son “blasfemias”, en el sentido anterior. Hace poco veía un documental del National Geographic donde se narraba la odisea de un tal Fisher, que afirmaba haber encontrado rastros del galeón Nuestra Sra. de Atocha hundido en las costas de Florida. ¡La que se armó! La polémica durísima duró muchos años, procesos, insultos... Luego resultó que, efectivamente, los restos del galeón se habían hundido allí. No sé lo que dirán ahora...

MTM. *Eso pasa mucho...*

JDF. Sí. Hace bastantes años, el notable escritor Ignacio Agustí dio una conferencia en el Colegio Mayor San Pablo y se pronunciaba, en su terreno, como Julio Cano lo hace ahora en arquitectura. Yo le pregunté algo sobre Joyce y no es para repetir lo que me respondió. “Blasfemo” era poco.

MTM. *Así que...*

JDF. Comprenderás que, con el mayor de los respetos (recuerdo el estupor de Richard Meier cuando, malinterpretando quizás tu artículo, se le dijo que algún bloque suyo en el Bronx estaba basado en las viviendas de Basílica. Otro proyecto que nunca he entendido bien. Y menos cuando lo explica él. Tuve un pequeño lío en la Escuela a cuenta de eso), reconociendo su calidad de antes y ahora, felicitándolo por todos sus grandes éxitos, no esté ahora de humor, incluso por prudencia, para hacer un cántico a Julio Cano Lasso.

MTM. *Pero algo podrás decir.*

JDF. Si me apuras, un buen, notable, arquitecto, sobredimensionado como dicen ahora. Y que también lleva tiempo absolutamente al margen de

la más aguda polémica contemporánea. Quizás sea la figura que constituya un puente más claro con los anteriormente examinados en clave de un realismo o neo-realismo, como quieras, realmente agobiante. Es lo menos “radical” que se puede comentar. También comprendo que a mucha gente les guste muchísimo. Qué le vamos a hacer.

MTM. *Bueno, vamos a dejarlo.*

JDF. Mejor así. De todas formas, mil enhorabuenas, Julio.



• Julio Cano Lasso. Viviendas en la calle Basílica de Madrid, 1966-74.



• Richard Meier con Frank Stella.

ALGUNAS NOTAS SOBRE JULIO CANO LASSO

MTM. *Creo que nunca he escuchado a Julio Cano explicar sus proyectos, quizá una vez que hablaba de la arquitectura de ladrillo, pero he leído recientemente bastantes declaraciones suyas. Nada que ver con las ideas que me sugirió, en su momento, la obra de Basilica, pero ¿por qué tendría que ser de otra manera? Colocar, debida o indebidamente, a un arquitecto o una obra dentro de una determinada órbita cultural e interpretarlos con mayor o menor acierto es, desde luego, responsabilidad del crítico. Las consecuencias, sobre él o sobre otros, es a ellos a quienes les corresponden. Puedo decir que, tras aquel primer texto de 1975, no he vuelto a escribir sobre arquitectura ni arquitectos españoles hasta la conversación contigo sobre Corrales y Molezún, de este año, y esta Historia comentada de la arquitectura española contemporánea. Una tarea compartida; sola creo que nunca lo hubiera hecho.*

JDF. Julio Cano es ahora un triunfador. En todos los terrenos. Y tú tienes buena parte de culpa de ese triunfo a cuenta de ese artículo catalán. Después le he visto contigo y no parecía acordarse mucho de ello. Son cosas que pasan, que ocurren. La verdad es que el caso de Julio, un buen arquitecto sin duda alguna, no he terminado jamás de entenderlo. Deben ser carencias mías.

MTM. *He de decir que Julio Cano sí me agradeció por carta muy amablemente el escrito y, creo que a través de Andrés Perea, llegué a conocerle. Después, apenas he tenido contacto con él, algún encuentro casual y poco más (por cierto, había sido mi profesor de Proyectos en cuarto de carrera, pero eran tiempos en que los alumnos tendíamos a llevar la contraria).*

Hay una cierta leyenda sobre la influencia, la mala influencia, que ese artículo mío tuvo sobre un Cano Lasso perfectamente ubicado hasta entonces en la categoría de un buen profesional. Reconozco que, para mí, el interés estaba mucho más en realizar una determinada lectura de esa obra que en sintonizar, cosa por otra parte que me hubiera sido imposible, con el pensamiento arquitectónico de Julio Cano. Yo entonces tenía, al parecer, la misma obsesión que ahora por las fechas; el proyecto de Basílica era de 1966 y, efectivamente, alrededor de ese año habían sucedido en la arquitectura internacional (americana, sobre todo) muchas cosas importantes con las que lo intentaba conectar.

JDF. Cano Lasso es, habitualmente, un hombre muy amable, muy educado. (Mi mujer dice que, en más bajo, tiene su público y que se parece, dice, a Gary Cooper maduro). La verdad es que a mí su actitud actual no me gusta nada. Un día le llevé a la Escuela a explicar tu famoso proyecto de Basílica y se pasó la hora hablando de goterones, bajantes y cosas de esas. Le insinué que podía haber mencionado otros temas y se armó. Yo creo que no dice toda la verdad. La verdad es que con esos goterones se pueden hacer cosas horribles que él no hace. No termina de explicarlo todo. Y, de hecho, Sáenz de Oiza, que es muy listo, prefería que él hubiera sido su adjunto. Yo surgi un poco de carambola. Creo que Julio no lo aceptó.

MTM. *No sé si debo dar estas explicaciones, pero a casi veinte años de ese "famoso" artículo sobre los edificios de la calle Basílica, yo soy la primera sorprendida, primero, por las lecturas entre líneas que se han hecho de ese texto entonces y ahora y, segundo, por el hecho de que, a la vista de la carrera de Julio Cano Lasso, haya sido precisamente ese artículo (que sólo se ocupa de una obra) y uno tuyo de Nueva Forma, aún más antiguo, los que se han reeditado en su libro antológico con motivo de la medalla de Oro. Supongo que habrá muchas más cosas que decir. (Como señalar que Richard Meier le copió en el Bronx...). En mi caso, la historia de ese artículo, con el extraño título "¿De*

quién son las influencias, Vincent Scully?”, es bastante complicada. Quizá lo más importante sea el hecho de haber surgido con la mediación de Barcelona; yo ni siquiera conocía a Julio Cano y recibí las fotografías de la obra y los planos desde Barcelona a través de un productor de televisión. Mi contacto con la revista Arquitecturas Bis y su editora Rosa Regás, quienes publicaron el artículo, fue Rafael Moneo, entonces catedrático de la Escuela de Barcelona. Este texto de “Arquitecturas Bis” es, efectivamente, mi primer artículo publicado (yo acabé la carrera en 1972 y volvía entonces de América, de Toronto, de realizar un Master), pero no el primero que escribí. Mi primer intento fue otro sobre “Las Escuelas de Arquitectura norteamericanas” que, aunque les pareció interesante, no debía entrar en la línea editorial de la revista. Las cosas son así de azarosas.

JDF. Pues son bastante azarosas, por lo que dices. Desconocía esa historia. Yo casi pensaba que Maite Muñoz no existía, que era un colectivo como ahora se dice, un conjunto de nombres... Pero ese artículo, insisto, armó un revuelo de pronóstico... Luego le hicieron académico, como él quería, y para qué vamos a hablar... Es muy interesante su consideración inicial como “neo-racionalista”.

MTM. *A medida que nos acercamos a generaciones más próximas, hay necesidad de distinguir más; la que podíamos llamar generación de Sáenz de Oiza (1918), Julio Cano (1920), José Antonio Corrales (1921), Ramón Vázquez Molezún (1922), etc. está muy cerca de la de Javier Carvajal (1926), Íñiguez de Onzoño (1927), Oriol Bohigas (1927), Antonio Fernández Alba (1927), etc., etc. No pueden ser generaciones distintas, pero se aprecian grandes diferencias entre ellos. Parece como si todo se agolpara en la arquitectura española en torno a unos pocos años.*

De Sáenz de Oiza hablaremos después, está tu libro “La Bicicleta aproximativa” (todo el mundo lo conoce, pero nadie quiere hablar de él) y la reciente tesis doctoral que tú diriges. En cuanto a José Antonio Corrales y Ramón Molezún, hemos tenido ocasión de escribir sobre ellos con motivo de la medalla de Oro de la Arquitectura (creo que reproducimos el texto aquí). Faltaría, por tanto, esta mención a Julio Cano Lasso, un arquitecto con muchísimo éxito ahora, gana concursos, realiza obras, recibe premios, es publicado en todas partes. Casi parece, ahora, la contrafigura de Miguel Fisac...

JDF. Es un tema, evidentemente, muy complicado. Podríamos preguntársele a algún entendido.

MTM. *¿Qué opinas, por cierto, de esos concursos culturales de TVE?*

JDF. Pues opino muy mal. Por ejemplo, no hace tanto en un programa de Miguel de la Quadra Salcedo (él no intervenía en el asunto), la pregunta clave consistía en averiguar si las pinturas negras (supongo que se refería a Goya o quizás Solana) se inscribían dentro de las esferas expresionista o barroca. Uno de los concursantes habló de expresionismo. Pues no. La solución correcta era lo barroco. No he escuchado cosa más disparatada en mi vida. Y nadie protestó. Si esto ocurre en un terreno tan codificado como la pintura, imagínate lo que pasará con nuestra difícil arquitectura. Una cosa es que, como quiere d'Ors, gran parte de la obra de Goya pueda pertenecer al barroco, ampliamente entendido. Pero, dada esa alternativa, las pinturas negras de Goya, otra fase distinta, son más expresionistas que El Grito de Munch. Me pregunto en manos de quién estamos.

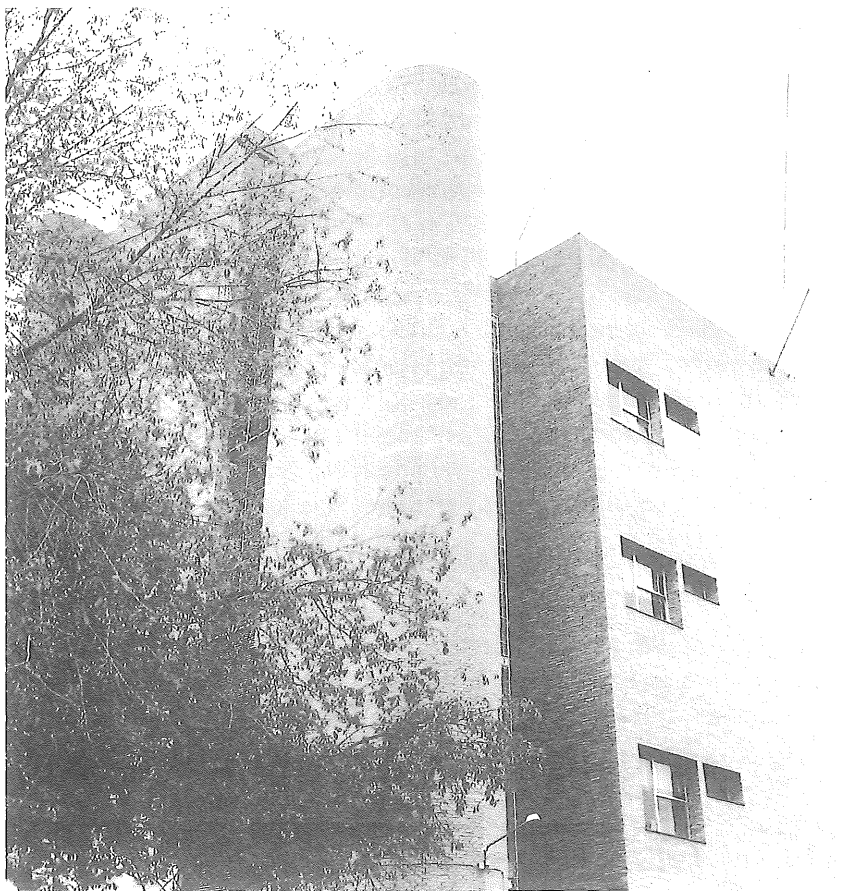
MTM. *En todas estas situaciones, dada la complejidad de esas dos décadas, con el historicismo de los cuarenta, tan emparentado con la tradición anterior, y la renovación moderna representada por Sáenz de Oiza, Corrales, Molezún y Julio Cano, se dan naturalmente acentos diversos. ¿Hay precedentes en ese sentido?*

JDF. Desde luego y muy variados. Yo mantuve una breve, e intensa, polémica, con Oriol Bohigas, que es un experto en el ramo (tiene un piano de cola precioso) a cuenta de Wagner y el cromatismo. Por ejemplo, de Ricardo Wagner pueden extraerse varios derivados diversos y bien distintos. El más obvio y popular (esto lo señala, injustamente, Pío Baroja) es Puccini (en su opinión un Wagner de tercera, creo que Baroja se confunde, pero es igual). Ahí tenemos una rama. Verdi también, al final, Otelo por ejemplo, acusa su influencia. Otros nombres distintos muy conocidos, Anton Bruckner y Gustav Mahler y evidentemente Richard Strauss. Y, desde otro punto de vista, Debussy (Pelleas y Melissande), y si se quiere Maurice Ravel. Cada uno coge a Wagner a su manera. Son formas muy diversas de entenderlo. También podíamos pensar en la Noche Transfigurada de Schoenberg.

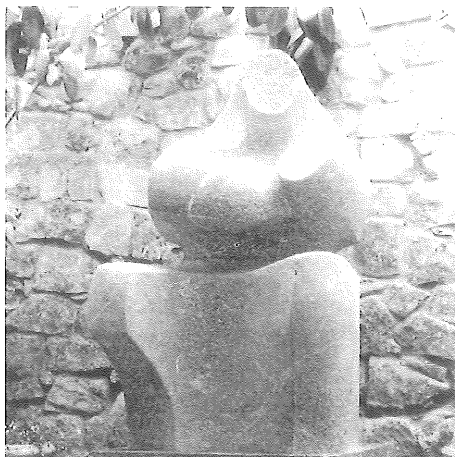
Y probablemente se me olviden otros nombres. Si esto ocurre en el plano musical, imagínate lo que ocurrirá en el arquitectónico, las influencias que se producen en nuestro terreno.

MTM. *Has hablado de tu polémica con Oriol Bohigas sobre el cromatismo en la oposición. ¿Cómo terminó?*

JDF. Oriol sabe mucho de música (y de otras cosas). Diríamos que finalizó en un empate. ¿Para qué discutir? Otros miembros del Tribunal sabían menos del tema y podían aburrirse.



• Julio Cano Lasso. Central telefónica en Torrejón de Ardoz, 1969-71.



• Jorge Oteiza.
Madre con el hijo en brazos, 1973.

MÁS NOTAS SOBRE JULIO CANO

MTM. *Antes hablabas de cómo la herencia del último Le Corbusier, a pesar de ser visible en la obra de los arquitectos españoles exiliados, no es una influencia profunda, mientras que éste podría ser más bien el caso de Miguel Fisac, al menos de una parte de su obra. Podría ocurrir lo mismo con las tantas veces afirmada modernidad “consolidada” de los arquitectos españoles. Julio Cano construye, en algunas de sus obras, volúmenes cúbicos, cubiertas planas, superficies lisas, etc. pero con la misma facilidad incluye en otras enormes contrafuertes masivos, arcos, patios o loggias. Decía Sostres que la arquitectura de Coderch tenía poco que ver con la abstracción y que estaba más en la línea de la arquitectura mediterránea; lo mismo, por lo menos, podría decirse de Cano Lasso y gran parte de los arquitectos de Madrid. Un lejanísimo parentesco con el lenguaje de la modernidad y otras referencias muy diversas.*

JDF. Como sabes muy bien, el tema de la relación entre modernidad y arquitectura mediterránea es uno de los más arduos y polémicos. Ha habido gente que ha interpretado a Le Corbusier solamente desde ese prisma mediterráneo. El propio Sartoris, autor de una de las primeras historias, dedica uno de los tres apartados a este vector. No creo que debamos meternos ahora en ese complicado jardín.

De todas formas, ese rechazo a la abstracción podría llevarnos a situaciones insospechadas. Por ejemplo, la conexión vaga, extraña, entre Julio Cano y Rafael Moneo, por lo menos, el último.

MTM. *En mi opinión, la obra de la calle Basílica es una de las mejores de Julio Cano. Fechas aparte (ya hemos dicho que el proyecto es de 1966, aunque tarda varios años en realizarse), está especialmente conseguida la división volumétrica de los bloques y establecidas las dimensiones a todos los niveles. Creo que Julio Cano, sobre todo en sus edificios de viviendas, sabe dimensionar muy bien los huecos, dividir las carpinterías, etc. como lo hace igualmente Luis Gutiérrez Soto. Es un síntoma de gran profesional.*

JDF. Sí. Es un gran profesional. Quizás demasiado. De todas formas, me parece que es una obra espléndida, aunque un tanto sobredimensionada críticamente. Podría relacionarse con la tradición española, con el neomudéjar, el neorrealismo, con muchas cosas... Pero, por ejemplo, vuelvo a insistir, ¿qué ocurriría si colocáramos esa notable obra al lado de muchos barrios de Amsterdam, de Michiel de Klerk, por ejemplo, y sus amigos y amigas? A Julio Cano demasiadas veces le obscurece un cierto, voluntario, prosaísmo. Que por lo visto tiene mucho éxito, así que...

MTM. *No creo, en ningún caso, que la explicación de la arquitectura de Julio Cano deba hacerse a través de una presunta "continuidad entre el racionalismo y el organicismo", la "naturalidad", la "proximidad a la historia" o la "refundación disciplinar" llevada a cabo por la arquitectura española (alguien lo ha hecho). Demasiado, o demasiado poco, según se mire. El problema es que al crítico en cuestión se le desliza una perla como ésta; la de que el academicismo y la rigidez de algunos de sus proyectos (especialmente los presentados a concursos) se debe a la rapidez (!) con que deben en esos casos resolverse problemas muy complejos.*

A la vista de todo esto, me parece que todavía la arquitectura (de Cano Lasso) queda muy por encima de su interpretación. Realmente, es urgente una revisión de nuestra crítica arquitectónica, comenzando por desmontar todas sus falacias. Ningún arquitecto se merece ese castigo.

JDF. No sé si entiendo bien lo que quieres decir. De todas formas, si se intentan aplicar esas categorías que mencionas, "continuidad entre el

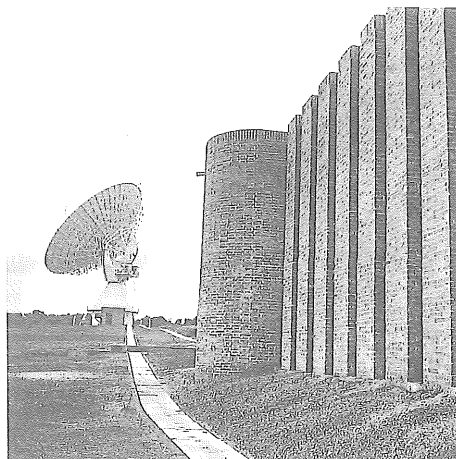
racionalismo y el organicismo”, “refundación disciplinar” y demás aleluyas, creo que se le hace un flaco servicio a Don Julio, una especie de beso de la muerte. Julio Cano, con muchos otros, es un excelente profesional y un teórico bastante cómico. Tampoco creo que sea un arquitecto “muy rápido”, o desenvuelto. Creo precisamente lo contrario. En Julio prima la profesionalidad, bastante acrítica y deliberadamente (eso es un síntoma de prudencia) alejada de los riesgos.

MTM. *El círculo de hierro que encierra, aprisiona, a la crítica de la arquitectura española contemporánea es, sin embargo, muy difícil de romper, comenzando porque son muchas veces los propios arquitectos los que contribuyen a fortalecerlo. Lo que antes decíamos de la arquitectura de Julio Cano Lasso, inadecuadamente leída por otros y hasta por él mismo, sirve para otros muchos de nuestros mejores arquitectos, entre los que tenemos bien reciente el caso de José Antonio Corrales y Ramón Molezún. La consabida cantinela de “hacer en cada momento lo más adecuado”, “conjuguar la modernidad con la tradición”, “el respeto a los materiales”, “la exactitud en las plantas y en los alzados”, etc. etc., además de la “humildad”, “renuncia a la fama y los valores de moda”, “huida de la arquitectura que apesta a citas eruditas”, esconde a lo mejor una bienintencionada alabanza genérica de los personajes y, a lo peor, una malintencionada neutralización de valores más profundos y también más parciales de estas arquitecturas. Incluidos sus defectos, que los hay.*

JDF. Creo que tienes razón. Lo asombroso es que la gente caiga en esa trampa. Sobre Julio Cano recuerdo un episodio concreto, bastante transparente. Ocurrió con motivo de la exposición de proyectos del Concurso de la Opera. Molezún y yo realizamos la maqueta en piedra. Creo que fuimos los únicos. Yo me movía en una vía, digamos, informalista. Julio Cano se dio un paseo por allí, acompañado de Germán Castro y, estupefacto, tuvo un gesto como de “¡Vade retro Sathanas!”. Y le comentó a Germán (no sabía que era bastante amigo mío) a voces que “¡aquello había que pararlo! ¡no se pueden hacer las cosas así!”. De hecho, algo parecido a lo que enuncia ahora sobre el deconstructivismo.

Lo malo es que lo que puede tener de sentido (cómico) para él mismo, lo tiene mucho menos para sus mentores que, en tantas ocasiones, desean lo que dices, neutralizarlo, limitar su capacidad, disolverlo en

el prosaísmo. Julio Cano podría hacerlo mucho mejor. Pero parece que a la gente le interesa tenerlo algo así como hibernado, en estado de domesticidad. Y vuelvo a lo enunciado antes. El mejor Julio Cano resulta muy difícil de leer. Más que casi todos. Quizás esta deliberada hibernación encubre el deseo de simplificarlo. Y de hecho es un creador muy poco simple. Y frecuentemente mal interpretado en estos tiempos revueltos.



• Julio Cano Lasso.

Central de Comunicaciones de Buitrago, 1966-67.

EL PROBLEMA CRÍTICO DE JULIO CANO LASSO

MTM. *Has hablado de la dificultad de lectura de Julio Cano Lasso.*

JDF. Sí. Esa dificultad parece centrada, como les ocurre a muchos de los grandes nombres, grandes arquitectos, en su pertenencia a sucesivos capítulos historiográficos. Julio Cano parte de las premisas de la llamada generación del 36 y luego se desliza muy hábilmente a otras situaciones, sin abandonar algunos residuos de su original acomodo. Esto da lugar a situaciones críticamente divertidas, como la que se dio en Nueva Forma con Santiago Amón.

MTM. *¿En qué sentido?*

JDF. Amón escribió un artículo relacionándolo con la Institución Libre de Enseñanza, cosa que podía resultar plausible, pero que no era cierta. Hubo que rehacerlo todo. En cambio, cuando Julio Cano, refiriéndose a la obra de Buitrago de Alberto y Jaime Martín Artajo, habló de la maternidad de Oteiza como Mamá Gorila, se movía en la órbita de las ocurrencias de Eugenio d'Ors. Recuerdo un viaje que hicimos por allí y después de la presunta Mamá Gorila visitamos la central telefónica de Buitrago donde, en una de sus obras más conseguidas, se movía entre Fernández Alba y la tecnología de las antenas para satélites. ¿A qué generación pertenece ese conjunto? ¿A la generación del 36, a la

del 50, a la del 58, a la derivación orgánica, al High Tech finisecular? Todo esto complica las cosas. De d'Ors al High Tech mezclado con Alba, en unos minutos de recorrido.

MTM. *Pero ésa no es una característica exclusiva de Julio Cano.*

JDF. De acuerdo. De casi todos se puede decir lo mismo. Pero el caso de Julio Cano es de lo más emblemático. Y hace que resulte comprensible su éxito actual, en plena madurez.

MTM. *Hay casos como el de Fernando Higuéras, que también demuestra mucha movilidad. Y de otros.*

JDF. Pero es distinto. Higuéras, en su primer momento, es un testimonio brillantísimo de arquitecto-artista. El mejor de todos. Se relacionaba mucho con Chillida, con grandes pintores como Antonio López García... Fue un relámpago que acabó derivando en obras que, si la crítica fuera responsable, le hubieran conectado con el Pop-art. Basta pensar en el Ayuntamiento de Ciudad Real y tantas otras cosas. Pero no se hizo nada de eso. Bastaría comparar el eco del segundo Higuéras con el del también segundo Ricardo Bofill.

MTM. *Generacionalmente ¿cómo lo clasificarías?*

JDF. El segundo Fernando Higuéras, a su manera, se corresponde con el 68. Inicialmente se encuadraría en el estallido de la madurez, el famoso 58. Luego es otra cosa. Pero casi siempre, digan lo que digan, con talento y una voluntad excesiva. Al principio le interesaban nombres extraños, el aragonés Yarza, Martínez de Ubago, García Benito, nombres habitualmente omitidos por la historiografía.

MTM. *Curiosamente, en estos libros parece que te mueves siempre entre una serie definida de polos, Madrid, Barcelona, País Vasco, Galicia (Palacios, Sota, Molezún, Albalat).*

JDF. Hay también otros polos distintos. Es curioso que Mercadal, cuando intenta adaptarse a la generación del 36, fracasa. Oteiza en cambio da de sí el momento más interesante. Pero nos estamos desviando. Insisto que creo que el problema de Julio Cano es otro. Puede ser considerado, aparentemente, como miembro de muchas generaciones. Prácticamente de todas. Ése es el gran problema crítico de Julio Cano.

MTM. *Francisco Umbral clausura Las palabras de la tribu con Camilo José Cela. ¿Hay algún paralelo en arquitectura?*

JDF. Es una pregunta endiablada. Molezún (y creo que Corrales) podría haberlo sido. De hecho, le construyó a Cela su vivienda en Mallorca. Quizás decayó un tanto al final. Demasiadas enfermedades. En sus buenos momentos, sigo pensando que fue el número uno.

MTM. *Y correspondiente a la generación del 58.*

JDF. Efectivamente. La más brillante de todas. La madurez, que decía González Amézqueta.

MTM. *¿Queda algún otro nombre?*

JDF. No se trata de que quede. Si salimos de la arquitectura estrictamente considerada, la gran estrella intercienfífica es Eduardo Chillida, sin duda.

MTM. *Otro nombre de la generación del 58.*

JDF. Volviendo a Julio Cano Lasso, a su inmensa movilidad generacional, quizás suministraste tú misma una extraña apoyatura a esa tesis.

MTM. *Estás pensando en...*

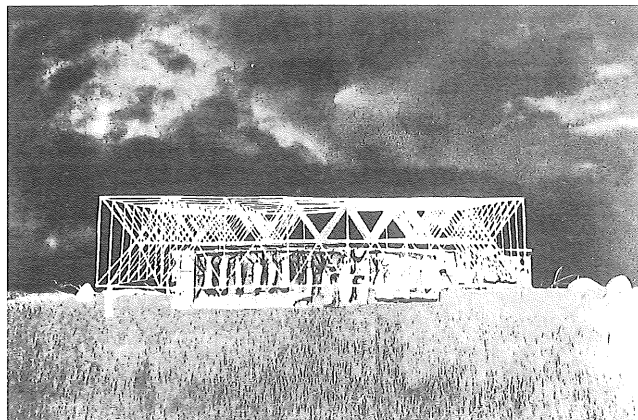
JDF. Es muy claro. En tu artículo de Arquitecturas Bis. Es curioso que a un hombre originado en ciertas bases de la generación del 36, que dicen, algunos intérpretes de tu artículo sobre las viviendas de Basílica, lo emparentaran con Meier y la obra del Bronx. Localizar culturalmente a Julio Cano es muy difícil. Por lo menos aparentemente. Y, vuelvo a repetirlo, tiene unos hijos espléndidos como arquitectos. Eso sí que es una saga tan amplia como la de los Forsythe.

MTM. *Y el barullo generacional se complica más todavía.*

JDF. Algo así. De Eugenio d'Ors hasta Meier, pasando por Fernández Alba. Ahora ya, con la brillantez filial, todo es aún más imprevisible.



• Francisco Javier Sáenz de Oiza. Banco de Bilbao en Madrid, 1971-78.



• Sáenz de Oiza, Laorga y Oteiza. Capilla de Santiago, 1954.

SÁENZ DE OIZA. INTERPRETACIONES

MTM. *Fundamentalmente, hemos examinado la figura de Julio Cano Lasso, visto por ti como un complejo personaje de transición, más relacionado de lo que parece con los primeros nombres. Pero restan otros.*

JDF. Así es. Cronológicamente, el primero en el tiempo es Francisco Javier Sáenz de Oiza, que tiene un significado muy distinto al de Julio Cano. Con todas sus inconsecuencias, es un creador mucho más radical, arrebatado. Especialmente ahora.

MTM. *También has escrito bastante sobre él, incluso un libro muy polémico, “La bicicleta aproximativa”.*

JDF. Bueno, dejémoslo. Bastantes disgustos he tenido con esa interpretación, para volver aquí sobre sus pasos. Aunque no me desdigo de nada de lo que dije allí, el contexto es muy distinto. No es lo mismo intentar dialogar sobre un arquitecto, en primera figura, que intentar inscribirlo dentro de un marco general. Me parece... Ni siquiera esta última operación es demasiado fácil. Sáenz de Oiza, en otra clave que el problema de Julio Cano, es demasiado alborotado, tornadizo, para intentar resumirlo en fórmulas sencillas. Lo que puede resultar acertado para una época, deviene disparate en la siguiente, así que... En una

reciente tesis doctoral sobre él, una joven y bellísima arquitecto (o arquitecta) salvaba ese obstáculo definiéndolo bajo la etiqueta de “pluralismo”, un poco como Zevi encuadra a Eero Saarinen. Quizás sea lo más acertado y lo que provoca menos problemas.

MTM. *Desde otro punto de vista, ya lo vimos en relación con Barcelona, parecen pocos nombres para una generación. Quizás falten menciones.*

JDF. Evidentemente. Pero, como ya te dije en otra ocasión, me faltan datos concretos. Por ejemplo en Bilbao (que lo conozco bastante bien, al revés que Barcelona), José Chapa, sobrino de Don Manuel Galíndez, es probablemente un hombre generacionalmente próximo a los mencionados. Hizo, con bastantes colaboradores, una obra notable en la sede del antiguo Banco de Vizcaya en Bilbao. Sáenz de Oiza le daría años después la respuesta en ese incomprensido tour-de-force del BBV de Madrid. Significativamente, aparece en casi todos los spots televisivos sobre el Madrid moderno. Hay muchos nombres generacionalmente próximos, Hurtado de Saracho (que tuvo una divertida polémica con Oteiza a cuenta de Le Corbusier, en parte reflejada por él en los Ejercicios), Gana, Luis Pueyo, Álvaro Líbano... Naturalmente, no todos corresponden a un talante de vanguardia. Hace unos días me enteré que la obra del magnífico Museo de Bilbao (que ampliaría, ya lo señalé, el propio Líbano, hijo de Ángel Líbano) de Fernando Urrutia estuvo dirigida por Eugenio Aguinaga, cosa que se nota y para bien... A la vez, pude conocer que el curioso ascensor de Begoña es obra de Rafael Fontán. (Bilbao es una ciudad topográficamente muy singular, propicia para expedientes extraños, insólitos). A propósito de la figura de Eugenio Aguinaga tan mencionada, me viene a la memoria el nombre de un arquitecto muy prestigioso en los primeros años (no creo que fuese bilbaíno, pese al apellido) llamado Acha, prematuramente desaparecido. Carlos de Miguel decía maravillas de él. Éste es un pequeño muestrario, rimero de los nombres que se olvidan. Probablemente, si examinamos más atentamente las ciudades, descubriremos muchas figuras parecidas. Pero ¿de qué estábamos hablando? Creo que me he perdido.

MTM. *De Sáenz de Oiza y el pluralismo.*

JDF. Ya... También habría que recordar a Emilio Larrodera, aragonés, que fue Director de la Escuela (fue probablemente, pienso, del mismo

curso de Sáenz de Oiza) antes y después de Sáenz de Oiza. Don Emilio fue una figura muy importante, especialmente en el terreno del urbanismo. Falleció hace unos años, un poco repentinamente. Era un hombre magnífico, un señor, como lo fueron con otros registros Zuazo o José Antonio Coderch. Pero volvamos a Sáenz de Oiza.

MTM. *Y no quieres retomar el hilo de la Bicicleta.*

JDF. No. Ya está publicado. Ahora veremos otras cosas. Dice Borges cómo, en general, casi siempre ha ocurrido que el recuerdo de una mujer se interpone entre él y las cosas, las ciudades, todo. Bueno, pues en este caso, es el recuerdo de esta alumna mía y de su tesis sobre el pluralismo. A mí mismo me ocurre frecuentemente comentar con Paloma casi todo lo que escribo y nada mejor que tu propio caso para explicar este libro y otros. Ahora, con lo de Sáenz de Oiza, prefiero glosar lo de ella. Así vamos a tener menos problemas.

MTM. *Quizá asignes un papel desmedido a tus interlocutoras.*

JDF. También ocurre que esta visión se presta muy bien a los análisis comparados. Por ejemplo, esta visión de pluralismo que extraído de Zevi contrasta violentamente con un ensayo reciente de Alberto Campo Baeza. Y Alberto es de los mejores arquitectos jóvenes de este momento. Lo que no sé tampoco es si su fuerte es la interpretación, digamos, teórica.

MTM. *Eso, como hemos visto, es otro invariante. Pero puede ser interesante conocer la visión de Alberto. Has hablado del texto de Moneo sobre Gabriel Ruiz Cabrero pero, geodas aparte, no sabemos nada del de Alberto Campo.*

JDF. Muy bien. Conozcámosla.

“Como un volcán. Así es la Arquitectura de Sáenz de Oiza. Como uno de los más bellos espectáculos que la naturaleza puede ofrecernos. Como un volcán. Como cuando antes de explotar, la tierra empieza a temblar, a latir, a palpar con fuerza primigenia. O como cuando, vomitado ya el fuego, la ardiente lengua magmática arrasa poderosa las laderas y los valles. Así es la Arquitectura de Sáenz de Oiza, ardiente, cósmica, telúrica. Como un volcán.

Si para representar la Arquitectura de Alejandro de la Sota, proponíamos de su mano la límpida cabeza de Nefertiti, como imagen de la belleza inmarcesible, para intentar resumir la Arquitectura de Oiza, deberíamos recurrir a la gorgónica cabeza de Medusa: imponente, tronante, tremenda.

Porque, no es que las etiquetas que cíclicamente se le han puesto al maestro se caigan o se despeguen: las corroe, las destroza porque no hay etiqueta capaz de resistir a su Arquitectura sulfúrica, a tanta intensidad arquitectónica, a tanta voluntad de arquitectura.

Y si la música callada de Sota, a los acordes de Bach amansa a las fieras de la Forma, silenciándolas, la apoteósica música de Oiza, con partitura de Wagner, devora a la Forma para manifestarla luego con expresivos y personalísimos acentos.

¿Cómo podríamos entonces explicar, intentando analizarla, esta Arquitectura que se nos escurre como brillante mercurio entre las manos, que se escapa rebelde y contradictoria a cualquier diagnóstico?

Radical radical

La Arquitectura de Oiza, como su vida, es un radical rosario de radicales cuentas. Radical racionalismo de su capilla de Santiago. Radical expresionismo de su casa de Talavera. Radical organicismo de sus Torres Blancas, de utópica blancura inexistente. Radical y certero tecnologismo de su Banco de Bilbao. Radical presencia magnética de su auditorio de Santander. Radical transparencia oceánica de su museo de Las Palmas. Radical conclusión amurallada de sus viviendas en la M 30 de Madrid. Radical romana fortaleza de su Triana de Sevilla. Radical inspiración renaciente de su coso del Ferial de Madrid. Radical radicalismo de Oiza.

Siempre nos convence desde su propio convencimiento aliñado con su verbo torrencial, salpicado con un no creíble autodesprecio que lleva implícita una humildad verdadera. Arrebato arrollador, catarata incontenible, volcán en erupción. Íncito arquitecto ubérrimo. Fértil en esclarecidas ideas y abundante en formas poderosas.

Intentar analizar todas sus obras sería de todo punto imposible. Intentaré un peculiar análisis de dos de ellas, quizás las más interesantes, utilizando las imágenes del Cráter y la Geoda. Como corresponde a ésa su arquitectura volcánica.

Cráteres babélicos

Echados abajo los muros y arribada ya la tecnología que posibilita la plena verticalidad constructiva, se plantea la Arquitectura contemporánea una

cuestión que aún hoy día, todavía, está sin acabar de resolver ¿Cómo deben encontrarse la vertical con la horizontal del plano de la tierra? ¿Bajo qué conceptos debe resolver la Arquitectura ese encuentro crucial entre la acumulación poderosa de cargas gravitatorias con la tierra sobre la que tiene que repartirse, apoyarse, descansar?

El arquitecto entona entonces una respuesta tan personal como universal. Oiza, cuyo babélico sueño cumplido sería erigir la hermosísima torre del tercer milenio (yo ya sé que, para tal menester, tiene el libro de Calvino bajo su almohada), ha sabido ya responder, y por dos veces consecutivas, mejor que ninguno a este requerimiento. Con el cráter como respuesta.

Las primitivas arquitecturas verticales, incluidos los primeros rascacielos, apostaban por la lógica de construir una base más ancha. Al modo en que la basa lo hace con la columna. Adolf Loos lo llevaría a sus últimas consecuencias en su magnífica propuesta para el *Chicago Tribune* en 1922.

Luego, dando la callada por respuesta, la arquitectura más reciente, ha trasladado el encuentro a los avernos, al subsuelo, para no manifestarlo en el *piano terra*. Luego, tras realizar el acto, han puesto la tapa como si nada. Como Foster en Hong Kong. Curioso símbolo de nuestra dubitativa época este hacer mutis por el foro.

Oiza, afirmativo y desafiante, arremete contra la tierra, roturándola con los jupiterinos rayos de la gravedad. Y crea un hermoso cráter que luego restalla acentuándolo para expresar claramente la naturaleza de ese poderoso encuentro. El cráter de Torres Blancas, y el del Banco de Bilbao, cada uno con su propio lenguaje, son prueba fehaciente de su actitud. Sabia respuesta del maestro. ¿Podrá alguien imaginar el fantástico cráter por el que ésa su futura torre de Babel emergerá de la tierra?

No puedo menos que recordar aquí una memorable visita de Kenneth Frampton a Madrid, en que pasó algo con el Banco de Bilbao de Oiza. Habían liado al entonces *Chairman* de Columbia para un aburrido congreso, sobre los irresolubles problemas de las grandes urbes. Y ya en Madrid, me lo pasearon, para que aprendiera no se sabe qué, por los miles de viviendas que llaman sociales. Hechos los deberes, me pidió sólo dos cosas: ver los Goya del Prado y el Banco de Bilbao de Oiza. La gozada del Prado es fácilmente imaginable. Y la sorpresa gratísima fue su asombro ante la torre de Oiza. Dio numerosas vueltas al férreo obelisco exclamando incontinentemente "Amazing! Amazing!". Y se explayó en encendidos elogios. Una vez más, los de fuera reconociendo y admirando lo que los de dentro se empeñan cerriles en minusvalorar. El Banco de Bilbao, ade-

más de resolver ese ya estudiado encuentro en cráter, se erige en la Arquitectura contemporánea como torre ejemplar. Con una original invención estructural que responde a todos los numerosos problemas mecánicos que allí existen. Con una tersa piel que, como sagrado camaleón, cambia de aspecto con el paso de los días y de las estaciones. Del acerado y gélido gris del invierno al cálido dorado como miel del otoño madrileño. Del sereno blanquecino con la lluvia, al radiante azul brillante soleado. Consecuencia de aquella visita fue la inclusión de este edificio de Oiza, imagen incluida, en la muy difundida "Historia Crítica de la Arquitectura Moderna", escrita por Frampton.

Como una Geoda

Y si radicales y hermosas y bien asentadas son sus acertadas torres, no lo son menos las viviendas de la M 30 de Oiza. Como una Geoda de volcánica belleza. La espléndida muralla es el orgullo de sus habitantes que, con más sentido que aquellos que la han criticado, la mantienen impecable con el orgullo de saberse poseedores de algo importante. Las viviendas de la M 30 son una pieza de arquitectura de primerísimo orden. Una idea construida. Su propuesta es más que razonable: cerrar las viviendas al caos, al ruido y a la contaminación, y abrirlas al aire, al sol y a la tranquilidad. Obra maestra de un maestro para una sociedad incapaz de comprenderla en su cerril ignorancia. Como arrojar perlas a los cerdos. Como una Geoda que guarda su singular riqueza para protegerla. Esa misma actitud "geodésica" está patente en otra pequeña obra del arquitecto, del mismo período: la interesante casa Fabriciano en Torrelodones.

El sol y las estrellas

Si Oiza fuera americano, o italiano o francés, su genialidad sería conocida universalmente. Pero este país sigue siendo diferente. ¿No es curioso que a estas alturas del partido, todavía no haya un solo libro sobre una figura de la talla de Oiza? Con tanta o más talla que cualquiera de las estrellas que forman este firmamento *quasi* cinematográfico que pretende iluminar "artificialmente" la arquitectura actual. Pero ya se sabe que la Arquitectura sólo es posible con la luz, la luz natural. Creo que es llegado el momento, y estos últimos reconocimientos a nivel social como el Premio Príncipe de Asturias pueden dar pie a ello, de que los organismos oficiales (léanse Colegios de Arquitectos, o Consejo Superior, o Ministerio de Cultura, o Escuela de Arquitectura), tomaran cartas en el asunto.

Fuego petrificado, fuerza avasalladora, pasión contenida. Imágenes todas para circunvalar las múltiples facetas de un arquitecto, Oiza, de una Arquitectura polimórfica.

Exclamaba Neil Armstrong, el astronauta, viendo el globo terráqueo desde su endiablado artefacto: "Estoy mirando la Tierra desde aquí. Es grande, brillante y hermosa". Así, grande, brillante y hermosa, cósmica como la Tierra, es la Arquitectura de Sáenz de Oiza".

MTM. *Al margen de sus arrebatos poéticos, como ya señalabas, creo que Alberto se confunde al asociar "geoda" con "geodésico". Veamos las definiciones del diccionario:*

Geoda: hueco en una roca, tapizado de una substancia generalmente cristalizada.

Geodésico (geodésica): ciencia matemática que tiene por objeto determinar la figura y magnitud de todo el globo terráqueo o parte de él y construir las imágenes correspondientes.

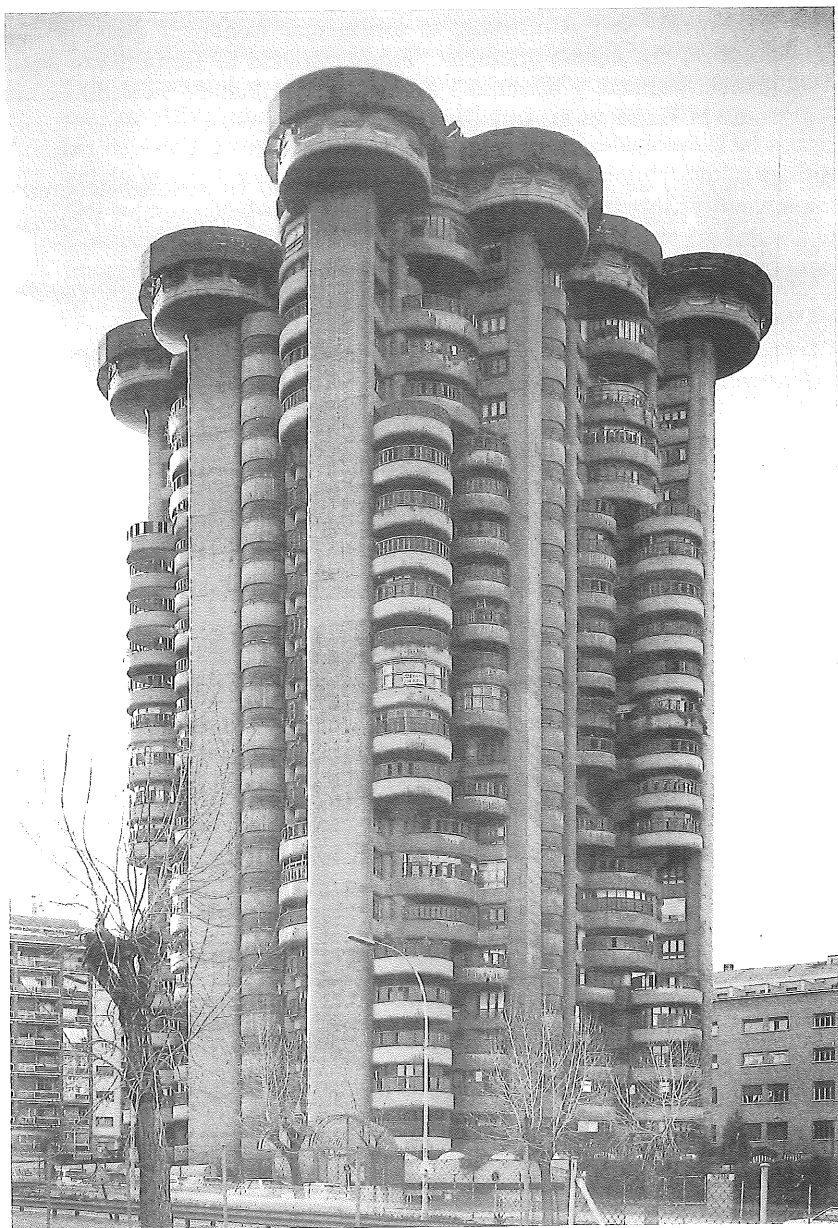
JDF. Y no es sólo eso. Tanto fuego petrificado, arquitectura sulfúrica, Wagner y Bach, fuerzas avasalladoras, pasiones polimórficas, arquitectura cósmica como la tierra, tersa piel como sagrado camaleón, etc. Casi parece un ejercicio de redacción sobre un diccionario de sinónimos falsos.

MTM. *Y alguna inexactitud grave. Dice que "no hay un solo libro sobre una figura de la talla de Oiza". Será que no lo conoce él, pero por lo menos hay uno tuyo, polémico, interesante, sin geodas ni volcanes, ni sulfuros, el de "La bicicleta aproximativa" que ahora quieres eludir.*

JDF. Bueno, eso también. Se lo voy a enviar un día de éstos, para que entre geodas, geodésicas, suspiros y pasiones polimórficas, a ver si se atreve a hojearlo. Le vendría muy bien. Esa sistemática omisión de mi nombre es otro de los invariantes nacionales a que, desgraciadamente, no tengo más remedio que acostumbrarme.

MTM. *Bien. Ahora vamos con el punto de partida de esa tesis doctoral. Es bastante distinto.*

JDF. Mujer, como intérpretes, es muy difícil equiparar a Zevi y Alberto Campo. Pero, se nos está haciendo tarde. Vamos a dejarlo para otro día. Por hoy ya tenemos bastante con las poesías sulfúricas. O sulfídricas.



• Francisco Javier Sáenz de Oiza, Juan Daniel Fullaondo y Rafael Moneo.
Edificio Torres Blancas, Madrid, 1961-68.



• Eero Saarinen

EL PLURALISMO DE SÁENZ DE OIZA

MTM. *Vamos a concretar el análisis comparado que proponías. Dices que, frente a la “poesía” de Campo, la tesis dirigida por ti parte de la interpretación de Zevi sobre Saarinen.*

JDF. Así es. Es una forma positiva de resolver esa constante oscilación de Sáenz de Oiza. Moneo, con mucha astucia, utiliza otro recurso, refiriéndose a una sola de sus fases o a un par de ellas, “el joven Oiza”, y cosas así. Nosotros hablamos de todo.

MTM. *¿Vemos ese texto de Zevi, que sirve de referencia?*

JDF. Sí. Veámoslo:

“Metódico pero no cauto, Saarinen, una vez repudiado el camino de su padre y el de Mies, sostiene que no hay que congelar el lenguaje de la arquitectura moderna sin haber sondeado su potencial; un “estilo universal”, enfundado en acero y cristal, sin fuerza suficiente para comunicar el significado del edificio y, menos aún, su realidad topológica y ambiental. Pero esta crítica al racionalismo lo lleva a intentos disparatados e incongruentes, aunque siempre de gran calidad. El compromiso estructural informa sus productos más convincentes: la magnífica pista de patinaje de la Yale University, dialogada entre espolones de cemento y cubierta, amoldada sobre los huecos; el arco a escala paisajística, de más de 192

metros, del Jefferson Memorial junto al río Mississippi, en St. Louis, Missouri; el rascacielos de la CBS, en Nueva York y, por encima de todo, la magistral estación aérea de Dulles, en las proximidades de Washington. En otros lugares fracasa el enfoque experimental, por ejemplo en el juego de recuadros desviados de ese cajón que es la Embajada americana en Londres. Normalmente, los puntos de partida arbitrarios se hacen plausibles mediante la selección operada por una competentísima profesionalidad: éste es el caso, como tantos otros, de los dormitorios de Yale, que evocan ambientes medievales en los bloques segmentados y toscos, igual que en las sendas decoradas con las piedras esculpidas por Constantino Nivola. El neoexpresionismo alcanza un seguro y destructor vigor en la Terminal de la TWA de Idlewild, Nueva York. Debajo del pesado caparazón, extendido cual gigantesco pájaro pronto a emprender el vuelo, el espacio fluidificado se vertebraba de nuevo en puentes y voladizos, convirtiendo en plástico cualquier escantillón. Nos encontramos al borde del virtuosismo en la abolición de la línea recta y del ángulo de 90°; con todo, la imagen es turbadora y, al propio tiempo, nos fascina.

A propósito de Saarinen se ha hablado de "pluralismo", es decir de una disponibilidad positiva frente a las diferentes y contradictorias opciones expresivas sugeridas por los varios temas de la construcción: teoría que mira a racionalizar un eclecticismo moderno, la neurosis de incesantes indagaciones que desembocan en una antología de "piezas únicas"; actitud que está a este lado del propio manierismo, puesto que toda ruptura es válida por sí misma, sin cruzarse con las siguientes ni alimentarlas. Ciertamente, Saarinen es el mejor exponente del pluralismo inquieto. Oscilando entre dos polos, la armadura escolástica de Mies y la destrucción que supone Ronchamp para Le Corbusier, orientó el neoexpresionismo americano; al morir, cuando no contaba más que cincuenta y un años, no tuvo tiempo de reflexionar sobre Wright ni sobre Aalto".

MTM. *Ya recuerdo esa interpretación de Zevi. Desde luego es hábil el punto de partida. Si no se opera así, es difícil resumir la aventura de Sáenz de Oiza.*

JDF. *Prácticamente imposible. Eso o lo de Rafael Moneo, limitándose a un cierto sector.*

MTM. *Quizás se pueda poner alguna objeción. Sáenz de Oiza será tan pluralista como Saarinen, pero quizás sus dimensiones creadoras sean diversas. Con edades no tan distintas (Saarinen muere muy joven), Saarinen fue quizás más precoz.*

JDF. De acuerdo. Pero estamos en lo de siempre. Saarinen se forma en Estados Unidos en el prestigioso estudio de su padre Eliel y Sáenz de Oiza, con su padre Vicente muerto durante la contienda, en el difícil clima madrileño de la posguerra española. Se puede hablar, con justicia, de un “patriotismo” americano, pero era muy distinto del español en el que Sáenz de Oiza despegaba. Se habla mucho del exilio español post-bélico, con todas sus consecuencias. En Estados Unidos ocurre lo contrario, ya que se nutre de inmigrantes europeos, alemanes especialmente. Sáenz de Oiza, aún aceptando lo que dices sobre su parangón con Saarinen, lo tiene mucho más difícil. Casi, casi, debe actuar en solitario. (Aunque, como luego veremos, no es exactamente así).

MTM. *¿Qué fases verías tú en ese primer momento?*

JDF. ¿El del joven Oiza, por decirlo en términos de Moneo?

MTM. *Sí.*

JDF. Pues por lo menos dos. O quizás tres. En Aránzazu, con Laorga, sabe reconducir el historicismo hasta una suerte de expresionismo muy preciso, como poniendo de relieve lo que estaba oculto, y después con Romany y Sierra, en su experimentalismo social, tiende hacia un neoracionalismo muy en clave Team Ten. Madrid está sembrado de intervenciones de ese orden. Es el enfoque que, lógicamente, más le gusta a Carlos Flores. Luego vendrán Mangada, Ferrán, etc. Romany y Eduardo Mangada tenían el estudio pared con pared con el de Sáenz de Oiza.

MTM. *Otro punto para la discusión, en relación con el Saarinen visto por Zevi, es que Sáenz de Oiza sí tuvo tiempo de meditar sobre Wright, Aalto o el Le Corbusier de Ronchamp.*

JDF. Bueno. Alguna observación. Sobre Wright es indudable, pero es más dudosa su proximidad con Ronchamp. Aránzazu y Ronchamp... algo de eso me decía Carlos de Frutos... Y con Aalto...no sé si llegó a entender, hasta el fondo, el temerario intento del joven Fernández Alba con Alvar Aalto. En cambio, se sintió bastante conmovido por un aaltiano, en segunda lectura, como Utzon.

MTM. *También estaba Jorge Oteiza.*

JDF. Ése sí que fue un dato fundamental. Casi tanto como los inmigrantes alemanes en Estados Unidos. Hay que volver a hablar enésimamente sobre el equipo de Aranzázu, Chillida, Oteiza, Lucio Muñoz (al principio estuvo Carlos Pascual de Lara), Basterrechea, el intento frustrado de Agustín Ibarrola... Era difícil reunir un plantel semejante. Que aquello no fue flor de un día lo demuestra el Premio Nacional de la Capilla de Santiago, con Romany y Oteiza que, por cierto, no aparece en el libro de Carlos Flores. No entiendo bien por qué. Con el Pabellón de Bruselas, constituyen las dos intuiciones más vibrantes de aquellos años. Hay también otra cosa...

MTM. ¿Cuál?

JDF. La conmoción experimentada con su viaje a Estados Unidos. Lo vio casi todo de primera mano y en su momento.

MTM. *Más o menos vienes a decir que los momentos básicos se encuentran determinados por el conocimiento de Oteiza y su odisea americana.*

JDF. Algo así. Como dos furores uniéndose en un solo torbellino. En Sáenz de Oiza hay siempre como dos culturas en lucha. Una europea, muy patente por ejemplo en los germanismos de esa curiosa vivienda de Fernando el Católico, tan heredera de Gropius, sus lecturas inglesas, Team Ten, las persianas gardellianas, etc. Y la revelación de Mies en América. Con Manuel Sierra hizo diversas cosas en ese sentido que provocaron conmociones. En cambio no creo, insisto, en su vinculación decidida con el dramatismo de Ronchamp o los más refinados lirismos de Alvar Aalto.

MTM. *¿Y el gran momento? Recuerda que nos estamos acercando a ese filo de los años sesenta.*

JDF. Pero eso quizás sea motivo de otra conversación. Todo es intrincado en Sáenz de Oiza, un hombre de elaboración minuciosa, lenta.

MTM. ¿Lento?

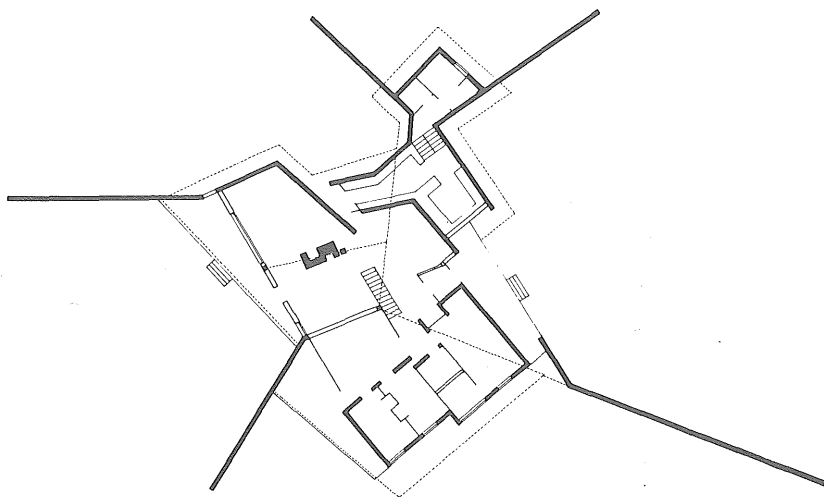
JDF. Más lento de lo que parece. Fíjate cómo reelabora las iniciales perspectivas de Aranzázu. O compáralas, si quieres, con las coetáneas

obras de Miguel Fisac, un arquitecto contra lo que pudiera parecer de intuición menos cuidada pero mucho más rápida, vertiginosa. Sáenz de Oiza es mucho más cauteloso de lo que se piensa, muy distanciado de esos volcanismos que pretende ver Campo Baeza. En fin, dejémoslo por ahora.

MTM. *De acuerdo. Aunque falta mucho Sáenz de Oiza.*



• Francisco Javier Sáenz de Oiza. Casa en Durana, Álava, 1959.



• Planta de la Casa en Durana, Álava, 1959.

¿ÉPOCA ORGÁNICA?

MTM. *Hasta ahora hemos visto dos o tres situaciones en Sáenz de Oiza. La inicial con Laorga (Laorga pasaría luego a colaborar con López Zanón, hicieron varias cosas notables), de un expresionismo monumental (más en La Merced que en Aránzazu), y el neo-racionalismo con Romany y algunos jóvenes, Eduardo Mangada entre ellos. ¿Y después?*

JDF. Lo de después es bastante complicado de entender. Habitualmente y con cierta razón se adscribe el organicismo, más o menos expresionista, a Fernando Higuera y Antonio Fernández Alba, con su lectura aaltiana. En ese asunto, y esto es bastante poco conocido, creo que es obligatoria la mención de Miguel Oriol. Oriol, graduado el 59 en una promoción verdaderamente extraordinaria, hizo algunos cursos en Estados Unidos e importó una especie de metodología proyectual de carácter radial, vagamente wrightiana. Construyó bastantes cosas en ese sentido. Dentro de esa línea de pensar fue un adelantado (tiene también juicios polémicos sobre Sáenz de Oiza, al que define eminentemente como un “hombre de gusto extraordinario”, por encima de las habituales coartadas funcionales. No sé si Carlos Flores estaría de acuerdo con esta visión). Lo curioso es que Sáenz de Oiza se anticipó a ellos, con esa magnífica casa de Durana en Álava, donde supera ampliamente el consabido precedente de Albini.

MTM. *Evidentemente, algo estaba pasando desde la gropiusiana casa de Fernando el Católico.*

JDF. Pero Sáenz de Oiza simultaneaba muchas cosas. Un punto extraño de acuerdo entre un organicismo a la Scarpa y el viejo neo-racionalismo lo dio en los magistrales salones de exposición de Huarte, un texto absolutamente memorable, actualmente destruido. (¿Dónde estaban las protestas de siempre? ¿Qué ocurrió con el frente de viviendas de la Plaza de Colón de Oteiza? Estamos en lo de siempre. Hasta la misma voluntad de conservación se rige por criterios selectivos. Hay que reiterarlo una y otra vez, pero todo parece inútil).

MTM. *Has mencionado el nombre de Huarte, probablemente fundamental en esa inflexión.*

JDF. Pues sí. Sin la generosa figura de Juan Huarte, no se explicaría bien la trayectoria de Sáenz de Oiza.

MTM. *Lo que no se comprende bien es su distanciamiento de Fernández Alba que, bajo otras premisas, estaba intentando en el fondo lo mismo.*

JDF. Desde luego que no se entiende bien. Por lo menos yo no lo comprendo. Alba, en aquellos años, era de los hombres más adelantados y un profesor magnífico. Como, en otro registro, lo era el propio Sáenz de Oiza en la Cátedra de Instalaciones. (Digo esto ahora, como lo dije en la Bicicleta, porque si no, me lo echaría en cara el propio Sáenz de Oiza. La cuestión es lamentarse por lo que sea. Así que queda dicho. La historia de sus oposiciones a la Cátedra de Proyectos, o su nombramiento como Director de la Escuela, una especie de anticipada consagración, quizás pertenezca dentro de este contexto a la "petite histoire". ¿Para qué complicar las cosas?).

MTM. *Es curioso comparar los iniciales dibujos de Aránzazu con los locales de Huarte, por ejemplo. Parece que han transcurrido milenios espirituales entre ellos.*

JDF. Pues sí. Ya te decía que Oiza es un hombre de evolución más lenta de lo que parece. Hay unos diez años de diferencia entre ambas cosas. Néstor Basterrechea echaba pestes de esos dibujos. Pero luego consi-

guió enderezar las cosas con brillantez... Pérez Arroyo, en pleno arrebatado, llegó a afirmar que el precedente del Auditorio de Santander estaba allí, precisamente en el Aránzazu construido.

MTM. *Y luego, Torres Blancas.*

JDF. Torres Blancas... Tras el desvío de tantos y tantos años, surge ese trueno.

MTM. *Para mí, el mejor edificio desde Gaudí.*

JDF. Hubo también otras intuiciones wrightianas, el mismo Pabellón de Bruselas.

MTM. *Espléndido, pero... Personalmente me quedo con Torres Blancas. Es como una informada venganza de Wright.*

JDF. En medio hubo otras cosas, Alcudia, o las escuelas circulares de Batán. Probablemente ése sería el terreno en que más cómodo se sentiría críticamente Carlos Flores. A su manera, las interpretaba en clave neo-racional. Como ya lo dije en su momento, quizás tenía razón, la huella de Wright es indudable. Creo que constituye la demostración palpable del desastre arquitectónico que supuso para España la ignorancia del fenómeno wrightiano. En unos cinco años surgieron las dos mejores obras. Imagínate...

MTM. *¿Y Alcudia?*

JDF. Complicado. Se puede pensar en precedentes de Le Corbusier, de Breuer, de Schindler, pero el aumento de la carga expresiva es indudable. Hay precedentes que suenan raros, pero se pueden justificar. Por ejemplo, en la casa Durana, esa primera referencia no sólo de Albin sino de la casa Ugalde de Coderch y Valls. Sáenz de Oiza es un hombre muy informado, como lo son todos los grandes. No sé dónde leí que Wright sólo tenía un libro, el referente a la capital del Tibet, Lasa, a donde va ese simpático niño tibetano del anuncio de Citroën haciendo la V de la victoria con los dedos. Esas afirmaciones, fuera de un clima de terrible delirio, no se las puede creer nadie. Curiosa en ese sentido es la lectura que hace Banham de una de las primeras casas de Le Corbusier, comentando determinadas planimetrías de Wright. Algo que, evidentemente, Le Corbusier omite. A todos nos gusta decir que partimos de la nada.

MTM. *Es curioso que no se haya mencionado para nada el nombre de Saarinen.*

JDF. Los caminos de los creadores son cualquier cosa menos diáfanos. Quizás no aparezca directamente Saarinen, pero sí lo hace su sucesor Kevin Roche. El Banco de Bilbao, por ejemplo, es una endiablada operación lingüística entre Wright, de nuevo, y Kevin Roche. Todo es de este porte. La casa Echevarría tiene de nuevo citas de Wright en clave scarpiana, entretejidas de evocaciones de Charles Moore (esto lo detectó tempranamente José Luis Íñiguez de Onzoño), y la casa de Talavera, entre Wright y Mies. Adelantándonos en el tiempo, es posible que el Auditorio de Santander recoja ciertos ecos de Aránzazu, también de Poelzig, como tú has demostrado, de Stirling e incluso del propio Sáenz de Oiza en Alcudia... Y así todo.

MTM. *¿Cómo definirías los vectores fundamentales de esa época?*

JDF. Muy a su manera, como todo lo que hace en la vida, como un sector de alguna forma “orgánico”, o si se quiere expresionista, Wright, Bruno Zevi... Tiene una duración mayor de lo que parece.

MTM. *Todo esto tiene poco que ver con Jorge Oteiza.*

JDF. Pues sí. Por lo menos con el Oteiza finalista, el de la conclusión experimental. Aquí creo que se desliza algún error. El temperamento del Sáenz de Oiza arrebatado está más cerca de Chillida que de Oteiza. Esa conclusión de Oteiza tendría, paradójicamente, más que ver con un de la Sota, por ejemplo.



• Francisco Javier Sáenz de Oiza.
Casa Echevarría en La Florida, Madrid, 1972.

LA CONSAGRACIÓN

MTM. *Y después de esos grandes momentos, ¿qué ocurre?*

JDF. Es complicado de leer. Siempre he señalado, evidentemente a contracorriente, que a partir del 68 el panorama se nubla. Un nihilismo desvariado, las respuestas de la otrora famosa Tendencia y más tarde el brillante y letal librito de Jencks con sus post-modernismos, configuran un panorama bastante siniestro, que ha masacrado a generaciones enteras de arquitectos. Sáenz de Oiza, que ya había alcanzado el triunfo con el BBV y especialmente con Torres Blancas, tenía sin embargo un fallo, querer estar demasiado a la moda, con gran calidad siempre desde luego, pero con ese deseo del elixir de la eterna juventud, la llamada panacea... Podía haber permanecido inmune a estas solicitudes, pero de alguna manera su oscuro fondo le hizo, en ocasiones, debilitar su aliento haciendo caso parcial a arquitectos mucho menos dotados que él.

MTM. *Sin embargo, éste es el momento de su consagración definitiva, encargos, honores, premios, medallas por doquier.*

JDF. Es que, incluso dentro de ese marasmo, mantenía por lo menos en parte su gran talante de arquitecto. Adquirió muchos libros sobre el Beaux Arts, sobre Pompeya y Herculano, Mario Botta (un tipo abso-

lutamente insignificante a su lado), pero milagrosamente sabe sacar la cabeza al final. Siempre hay algo de interés en sus obras.

MTM. *¿Tú crees que ha repetido la proeza de Torres Blancas o el BBV?*

JDF. Mujer, preguntas unas cosas... Es curioso, en ese sentido, que su obra de más aliento, la de la M-30, haya sido la que ha generado más polémicas. De todo orden. Con la finura crítica que caracteriza a tantos, hablan de una obra "horripilante" (sic), un error en su brillante trayectoria. Me pongo malo al leer esas cosas.

MTM. *También está el proyecto de la Alhóndiga para Bilbao.*

JDF. Ya... Pero ahí tengo que referirme a mí mismo y debo medir mis palabras con mucho cuidado. Como he dicho en otras ocasiones, Jorge Oteiza nos llamó a Rafael Moneo y a mí. Rafael, con su inteligencia de siempre, se debió oler la tostada y renunció. Yo, que tiendo a temerario, les sugerí a la vista de esas cosas el nombre de Sáenz de Oiza, intentando reconstituir el equipo de Aránzazu. Aquello hubiera sido interesante, estoy pensando por ejemplo en Lucio Muñoz, su ábside, su visión personal del informalismo de la época (que Oteiza, no sé bien por qué, relacionaba con la "policromía gallega" —Lucio no es gallego— y nos hablaba de jirafas y elefantes, trompa incluida...). Aquello era un anteproyecto bastante radical, aunando visiones constructivas con una orientación polémica de la rehabilitación del proyecto de Bastida. Se armó un belén de pronóstico. Sáenz de Oiza intentó suavizar el proyecto, colocó alguna inevitable ventana termal, pero ni por esas. Luego el asunto tomó visos políticos inquietantes, dimitió el alcalde de Bilbao y todo se lo llevó el viento. Una lástima. Pero creo que tú misma y Darío Gazapo, y muchos más, conocéis bien el asunto. ¿Para qué hablar? Recordaba algo de esto viendo la célebre película de Ronald Colman sobre François Villon. Aquí sí que cabe preguntarse aquello de "Mais où sont les voiles d'antan?".

MTM. *Pero Sáenz de Oiza sigue haciendo cosas después de esa catástrofe, y muy bien por cierto.*

JDF. Sí. Desde luego. Y otros también. Es curioso que ese proyecto de la Alhóndiga se adelanta por unos meses al famoso cubo de Rem Koolhaas y, pese a todos los malos chistes, vimos asombrosamente

proliferar por toda la geografía nacional cubos por doquier. De todos los tamaños, materiales y coloraciones imaginables.

MTM. *Bueno. Por lo menos es un consuelo.*

JDF. Si lo quieres ver así...

MTM. *Recientemente le han concedido a Sáenz de Oiza el Premio Príncipe de Asturias.*

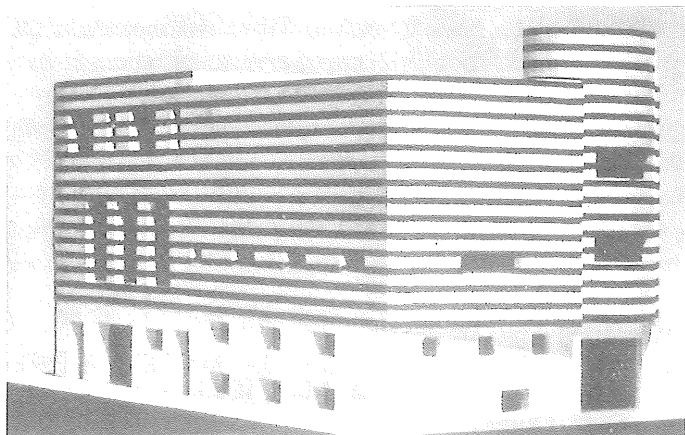
JDF. Menos mal. Y, por cierto, con una competencia de mucho prestigio, Joaquín Rodrigo, Alicia de Larrocha...

MTM. *Ése sí que es un broche de oro.*

JDF. Esperemos que no lo sea. (Me refiero al broche). Algunas de las últimas cosas que he visto de él son muy brillantes.



• Francisco Javier Sáenz de Oiza. Teatro de Festivales de Santander, 1984-87.



• Adolf Loos. Casa para Josephine Baker, 1928.

SIGUIENDO CON SÁENZ DE OIZA

MTM. *Hablábamos de influencias. Me llama la atención que Sáenz de Oiza haya tenido más que ver con Mies o con Wright que con Le Corbusier. A Le Corbusier sólo se le parece físicamente. Oiza ha conectado, en diversos momentos, con la arquitectura americana, más quizá que con la europea. Siendo profesor mío en la Escuela, nos llamó la atención sobre la publicación en la revista "Perspecta" de un avance del libro de Robert Venturi. Y, además de los evidentes lazos con Venturi, también los tiene con otros arquitectos americanos como Louis Kahn, Kevin Roche, Robert Stern, etc.*

JDF. También se parecen bastante los croquis de ambos (Le Corbusier y él, aunque físicamente Le Corbusier era bastante más grande). Pero Sáenz de Oiza es otra cosa. Una personalidad muy poderosa, muy compleja... Mucho más que Stern, por ejemplo, que en definitiva es un desastre.

MTM. *¿Lo compararías con Molezún?*

JDF. Creo que le falta la facilidad de éste en sus buenos momentos. Pero lo suple con otras cosas.

MTM. *Algo del clasicismo americano, incluido dentro del movimiento postmoderno, está también en la obra de Sáenz de Oiza, recordemos*

la Facultad de Córdoba o el mismo Palacio de Festivales de Santander. El clasicismo pervive entre nuestros arquitectos, sea el momento que sea. Fernando Chueca, hace pocos años, felicitó efusivamente a Tom Beebe tras una conferencia suya en la Escuela por ser defensor del estilo clásico y Luis Moya, en una conferencia creo que de finales de los setenta, concluía haciendo mención al “paréntesis gótico” y a los “críticos anarquistas” que defendían los valores de la Edad Media y el estilo gótico.

JDF. No entendí bien, estaba por allí cerca, lo de Tom Beebe y Chueca. Y lo de Luis Moya Blanco se corresponde a otro de sus enésimos arrebatos. Sin importancia. Más difícil es interpretar el último Sáenz de Oiza. Quizás, en el fondo, ha estado aguardando ese momento, recordando sus orígenes (la Facultad de Córdoba creo que no la dirigió él). Lo que le salva siempre a Sáenz de Oiza es su manierismo larvado, una constante de nuestra época. Un día se va a atrever a proyectar un Partenón oblicuo. Que no se ha hecho, que yo sepa.

MTM. *Con independencia de su adscripción a unos u otros movimientos, de su talante más o menos moderno, de sus coordenadas culturales, lo que sí es cierto es que en las décadas de la postguerra surgieron en España un número apreciable de arquitectos de calidad; no fue momento de dominio de una figura, sino de una serie de ellos. Estaban Coderch, Aburto, Cabrero, Moya, Oiza, Molezún, Corrales, etc., etc. seguidos por los Carvajal, Íñiguez de Onzoño, etc. además de los mencionados, y ahora bastante olvidados, Fisac y Sostres. Todos ellos, como hemos dicho de Julio Cano Lasso, tenían y tienen grandes condiciones de arquitectos. Aunque en muchos casos falten otras cosas, no es poco esto.*

JDF. Tipos demasiado diversos, dentro de su valía. Intentaremos aclararlo más tarde. Un hombre del gusto extraordinario (y no suficientemente reconocido) de Javier Carvajal tiene poco que ver con las cosas de Moya. Y están las carencias culturales. Sostres era probablemente el más culto de todos, pero construyó demasiado poco. Y así no hay nada que hacer.

MTM. *Otro gran profesional, en otro terreno, lo fue Emilio Larrodera, de algún modo el precedente de Ferrán y Mangada. Aragonés de origen, Emilio Larrodera se dedicó al urbanismo y fue el responsable de un*

gran número de planes de ordenación, Catedrático de la Escuela y Director General durante bastante tiempo. Una figura un tanto antigua, un hombre muy respetado, que tampoco ha tenido un seguidor claro. El urbanismo, al menos en este país, es un campo bastante confuso (sigue sin existir una carrera de urbanismo) y sus relaciones con la arquitectura lo son todavía más. La fusión, en una sola persona, de las tareas del arquitecto y el urbanista, como fue el caso de Zuazo y Mercadal y hasta de Antonio Palacios, no se produjo tras la guerra en España.

JDF. Es cierto lo que dices al señalar que Don Emilio Larrodera no ha tenido un seguidor claro. Conocí su enfermedad por alguna secretaria y algún profesor. Aun así asistía a los fatigosísimos Exámenes Fin de Carrera. Lo malo (o lo bueno) es que a veces aparecía Sáenz de Oiza. Éste no debía saber nada del asunto y comenzaba a hablar de lo humano y lo divino durante un par de horas, con Don Emilio desplomado sobre una mesa, con un color horrible, tirando a verdoso. En fin, dejémoslo...

MTM. *El tono encendido, atronador, que emplea Alberto Campo para referirse a la arquitectura de Sáenz de Oiza me parece un poco excesivo. No creo que la espontaneidad, ese carácter de fuerza telúrica a que se refiere Campo, sea una característica de las obras de Oiza, siempre con muy claras filiaciones. Gran parte del acierto de Oiza está en la fuerza con que impone sus grandes gestos, que dominan por encima de los detalles. Él es, además, un arquitecto con gran instinto que sabe dónde hay que mirar.*

Más que esas ínclitas loas, le cuadrarían a Oiza las palabras que aplica Zevi a Eero Saarinen: "intentos disparatados e incongruentes, pero siempre de gran calidad", "los puntos de partida arbitrarios se hacen plausibles por una competentísima profesionalidad", "el pluralismo inquieto", "la oscilación entre la armadura escolástica y la ruptura". Éstas son, evidentemente, frases entresacadas; no hay que llevar el paralelismo demasiado lejos.

JDF. De nuevo, de acuerdo. Alberto Campo, la verdad, más que de Sáenz de Oiza parece que está hablando del Krakatoa. Y no es así. Lo que pasa es que Campo es muy buena persona, muy entusiasta, como los tifosi.

MTM. *Aunque es cierto que en alguna de sus obras Oiza hace referencia a los maestros europeos, yo sigo viendo más patente su inclinación hacia la arquitectura americana, incluido el Mies americano. Quizá el momento de formación del Oiza arquitecto, más allá de la Escuela, coincidió con el de la emigración europea a América y de una cierta fusión de las arquitecturas de ambos continentes. Por cierto, el propio Saarinen era europeo, finlandés de nacimiento, y figura dentro de la arquitectura más propiamente americana.*

JDF. Es curioso que el trasunto clásico de Sáenz de Oiza se reencuentre con la modernidad más clásica de todas, la del Mies americano. Y no con el Mies europeo, el neoplástico quiero decir.

MTM. *Una pregunta que queda en el aire es por qué no publica Carlos Flores el proyecto de Oiza para la Capilla de Santiago, una obra realmente impresionante en la que colabora Oteiza quien, por cierto, tampoco parece considerarla muy bien ahora. La omisión de Carlos Flores podría deberse, quizá, a la condición de proyecto, no de obra construida, de la Capilla de Santiago. En la última parte del libro, lo que se presentan son fundamentalmente edificios realizados. Una postura muy zeviana.*

JDF. Personalmente, opino que lo que ocurre con la Capilla es un error. Quizás sea cierta tu explicación.

MTM. *Algunos de los artículos que, en su momento, se publicaron sobre Fisac se referían a su condición de arquitecto de iglesias. También Oiza ha sido un arquitecto de iglesias, aunque en una línea muy distinta de la de Fisac. Puestos uno junto al otro, Oiza habría sido más tradicional y al mismo tiempo más diverso en su planteamiento, mientras que Fisac habría sido más moderno y más continuo e insistente en su camino. El difícilísimo tema de las iglesias que, sin embargo, ha dado obras maestras como el Unity Temple o Ronchamp y que, para muchos arquitectos americanos como Richardson o Furness, fue el comienzo de sus carreras.*

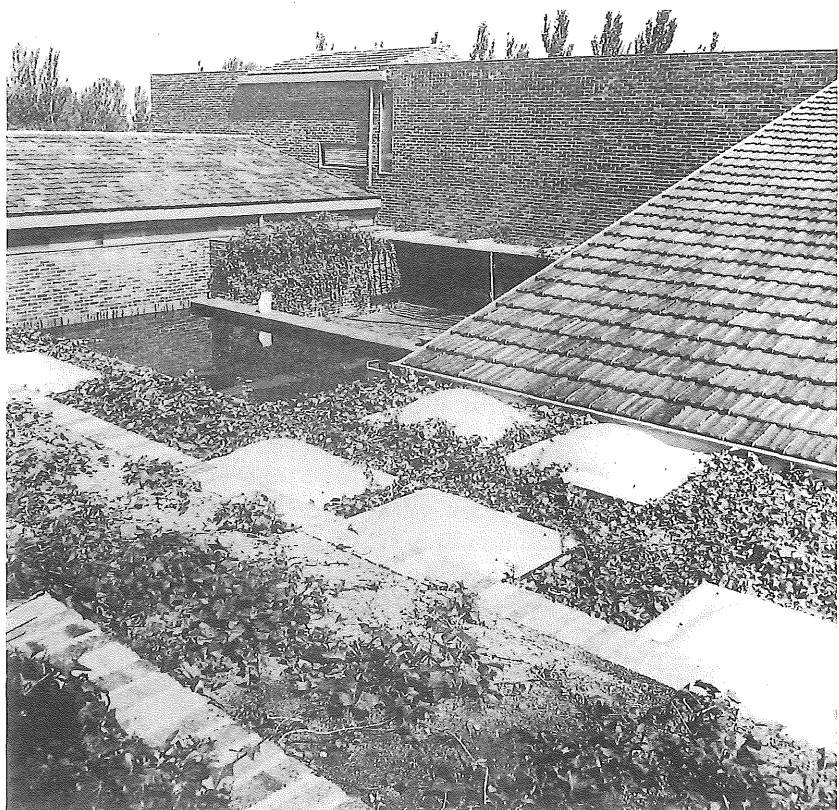
JDF. Yo también me quedo con Fisac en ese terreno. Oiza fotografía mejor sus obras, la verdad. Fisac, en este campo, es muy abandonado. Y luego, quizás ha contado con colaboraciones de menor relieve.

MTM. *Oiza, en realidad, lo ha hecho todo. Hace poco, con motivo de la muerte de James Stirling, hemos comentado el hecho de que Stirling nunca hiciera una casa (es cierto, está Ham Common y algún proyecto de apartamentos, pero esencialmente sirve la afirmación de que no hay una casa de Stirling). De Sáenz de Oiza, me interesa sobre todo esa temprana casa de Durana (1959); la planta expansiva, las chimeneas, los porches, todo lo que caracteriza a una vivienda, hasta la variedad de materiales que recuerda un poco a la arquitectura de Ralph Erskine. También la casa Echevarría, de 1972, donde los materiales pierden importancia en favor de ese gesto del gran muro curvo y ciego, creo que aquí se nota la influencia de Venturi.*

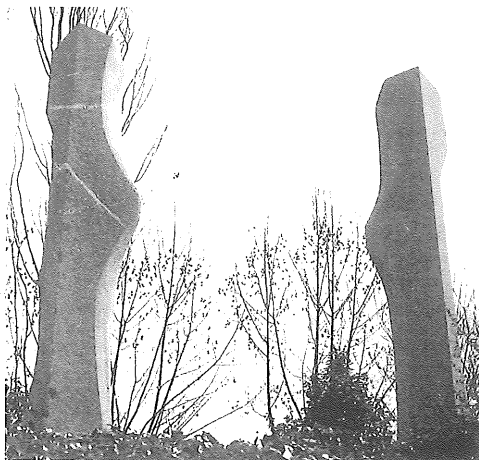
JDF. Arturo Echevarría, su cliente, gusta de recordar que el arquitecto se pasaba horas y horas mirando ese muro curvo y jaleándose a sí mismo.

MTM. *Es un muro muy hermoso.*

JDF. Sí que lo es.



• José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Casa Huarte en Madrid, 1966.



• Jorge Oteiza.
Monumento al prisionero político desconocido, 1965.

CORRALES Y MOLEZÚN

MTM. *Y por fin llegamos a lo que podríamos llamar el esplendor de los cincuenta, a Corrales y Molezún.*

JDF. Convendría aclarar. De los cuarenta, de los cincuenta y de varias décadas, aunque resultan más bien ignorados, no sé bien por qué, hay cosas que no se comprenden (y si se comprenden es peor). Resultan, quizás, los temperamentos cumbre de la posguerra. Resulta cómico que hablar ahora sobre ellos en esos términos adquiera tintes de revelación insólita.

MTM. *Ha habido varias revelaciones. Como la del caso Fisac, en tantas ocasiones sorprendente, una de ellas con ese labio arqueado en la imposta del edificio próximo a la Plaza de la República Argentina. Casi parece que preanuncia al grupo SITE. Si lo llegan a hacer los americanos... Pero Fisac, para nuestra desgracia, es otro gran desconocido. Como Sostres. Es curioso comprobar cuántos nombres de primera fila se agolpan en esos años... Ahora Corrales y Molezún.*

JDF. Sí. Con dos vertientes, que conviene precisar, juntos y en solitario.

MTM. *Tampoco han tenido demasiado reconocimiento oficial. Ahora, hace bien poco, una tardía y más que justificada medalla. Tampoco, como*

Alejandro de la Sota, obtuvieron ninguna cátedra. Quizás eso haya influido algo en su apreciación por las generaciones jóvenes.

JDF. Es posible. Sáenz de Oiza no cayó en esa ¿trampa? Tanto Corrales como Molezún, la verdad es que no tenían demasiado temperamento profesoral. Iban por libre, magistrales. No sé por qué, recuerdo ahora esa obsesión de Oiza, que ponía fuera de sí a Aroca, de subrayar y anotar terriblemente todo libro que cayera en sus manos. Con su ingenio ácido, decía que sospechaba que el gran Sáenz de Oiza subrayaba los libros antes de leerlos. Este clima es muy diverso tanto de José Antonio Corrales como de Ramón Vázquez Molezún. Este último, por el contrario, era capaz de pasarse horas y horas, para desesperación de José Antonio, hablando con un carpintero.

MTM. *Has hablado de las cátedras. Creo que tampoco Coderch fue catedrático. En cambio sí lo fue Sostres, catedrático de Historia. Fue el antecesor de Quetglas.*

JDF. Eso tengo entendido. Tanto en Barcelona como en Madrid hubo grandes nombres que, por lo que sea, no accedieron a las cátedras. Durante largos años, es muy interesante contemplar las respectivas preeminencias de Madrid y Barcelona. Primero está el Modernismo, Gaudí, incluso el caso anterior de Cerdá. Luego el acento pasa a Madrid. Más tarde la figura es José Luis Sert.

MTM. *¿Y en estos años?*

JDF. Es difícil opinar sobre estas cosas, especialmente si tenemos en cuenta a Coderch y al enigmático Sostres, pero diría que con Corrales y Molezún, Fisac, Sáenz de Oiza, Sota, etc., y naturalmente los nombres más jóvenes, hubo otro período con predominio de Madrid. Ahora, en cambio, aunque no conozco muy bien los nombres, los catalanes Miralles, Helio Piñón, Viaplana, y tantos otros, son más finos que los paralelos madrileños.

MTM. *Tampoco deja de ofrecer interés eso que señalabas de que, en contra de la opinión más aceptada, los momentos más apoteósicos corresponden al expresionismo de Gaudí y a las intuiciones wrightianas, Torres Blancas o el caso de Bruselas.*

JDF. Sí. Pero la gente no parece enterarse. Es significativo en ese sentido que Molezún, durante su estancia en Italia con motivo de la Beca de Roma (ha habido grandes Premios de Roma, Carvajal, García de Paredes, Moneo, Dionisio Hernández Gil...) conociera directamente a Wright de manos, cómo no, de Bruno Zevi. Creo que le regalaron una antigua ánfora romana, llena hasta el borde de arena de Ostia, que dejó totalmente perplejo al americano. La vida de Molezún está plagada de acontecimientos sorprendentes, como el episodio del submarino o la situación de su apéndice intestinal, en un sitio absolutamente insólito.

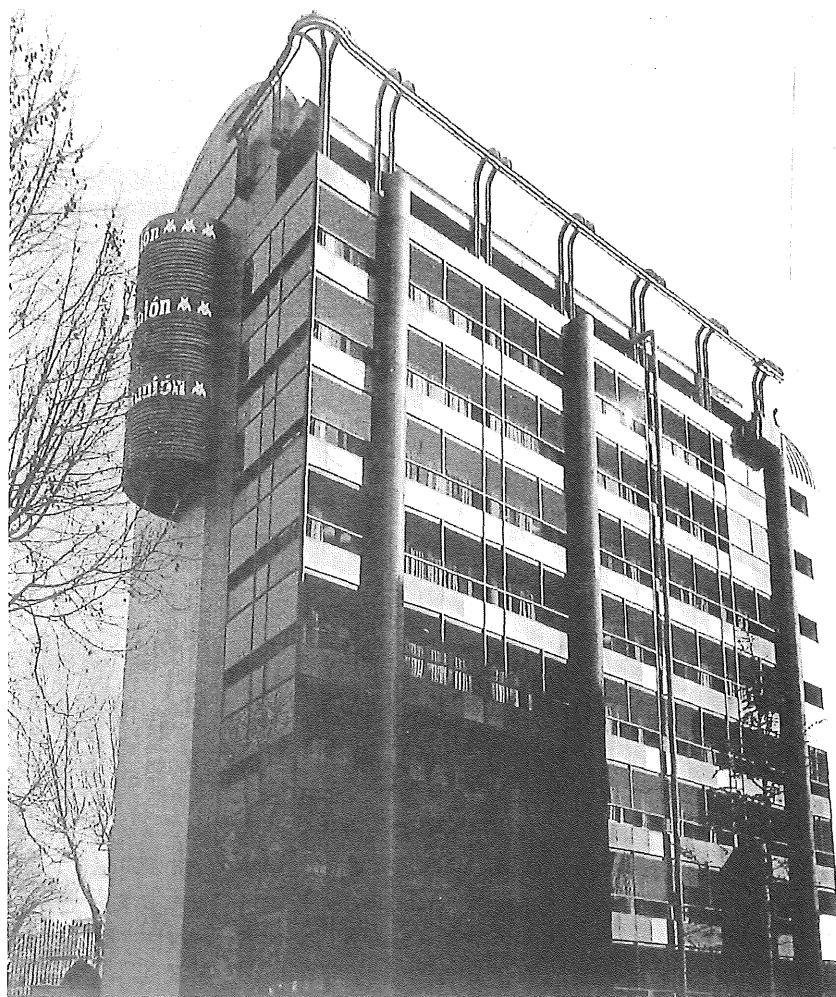
MTM. *No recuerdo lo del submarino.*

JDF. Nos lo contó en su casa. Estaban regateando, o algo parecido, en un bote de vela en Galicia y de repente, estupefactos, vieron emerger cerca de ellos un enorme submarino alemán. Tras la primera, inquietante, impresión, vieron aliviados que los alemanes solamente querían que les dieran un poco de tabaco. Hay muchas más cosas. La exposición con Churchill o su afán predominante en Nueva York que consistía, ante el asombro de Corrales, en recorrer las ferreterías locales.

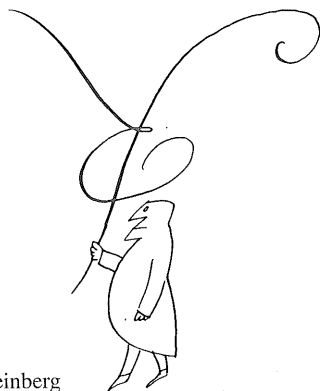
MTM. *Al margen de las anécdotas, ciertamente expresivas, convendría que habláramos un poco de su obra.*

JDF. Ocurre que ya lo hicimos, para la publicación del Consejo Superior de Colegios. Quizás sea mejor reproducir aquello.

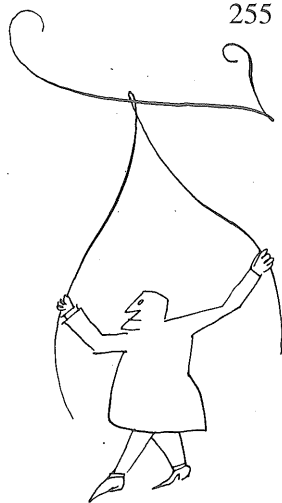
MTM. *De acuerdo. Vamos a verlo.*



• José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.
Edificio Bankuni3n, Madrid, 1970-75.



• Dibujo de Saul Steinberg



SIR JOSÉ ANTONIO Y SIR RAMÓN

JDF. Una vez más, vamos a volver sobre temas ya tratados en Nueva Forma, hace casi treinta años... Aunque variará la temática argumentativa...

MTM. *A través de la conversación.*

JDF. Es como más distraída, fácil de leer, más amplia... Se pueden tantear más temas, con una aparente levedad... Borges decía que los griegos inventaron la filosofía y el diálogo. O algo parecido. Pues seamos un poco helenos, como le gusta a Sáenz de Oiza.

MTM. *Inevitablemente, ¿cómo los conociste?*

JDF. Era inevitable. En el filo de los años sesenta, Corrales y Molezún, Molezún y Corrales, ocupaban el primer lugar en el ranking nacional. Hay que ver lo que han cambiado los tiempos... Adolfo González Amézqueta señaló en alguna ocasión, con mucho acierto, que la mayoría de edad cultural del movimiento moderno en España estaba signado por el Pabellón de Bruselas en 1958. Esos puntos de inflexión resultan, a la larga, muy importantes.

MTM. *Viene a ser como la "renovación" de la arquitectura española para Carlos Flores, con Zuazo, Mercadal, la Generación del 25, etc.*

JDF. Otra intuición muy válida. Unos treinta años después, surge el pabellón de Bruselas, en un panorama más bien difícil, con Reima Pietilä, etc. Quizás ahora esto se puede entender mejor, con la Expo de Sevilla, Olimpiadas, y todo lo demás. Tenían, además, una trayectoria de concursos verdaderamente increíble. Todo el mundo quería ser como ellos. Y los jóvenes no digamos... Aunque alguno, actualmente en la cresta de la ola (¡absit nomen! de nuevo), me dijera que en Italia había más de medio centenar de arquitectos de calidad similar. Bueno, habría que comparar el pabellón de España con el italiano, para comprobar el disparate.

MTM. *Estás hablando constantemente en pasado, “tenían”, “eran”... ¿por qué?*

JDF. Tienes razón. Ocurre que hablo en función de la audiencia, intentando describir sus emociones, su oportunismo. Y es que la gente es medio tonta. O tonta “grand complet”. Con un poco más de energía, o autorreflexión, esta ilustre pareja hubiera podido desempeñar un papel equiparable, y sé lo que estoy diciendo, a Alvar Aalto, por ejemplo. Pero como sabemos, todo se torció a partir del 68, diez años después de Bruselas, con los famosos “Événements de Mai”.

MTM. *Quizás estés simplificando las cosas.*

JDF. En una visión generalizada, es posible. Pero me estoy refiriendo a la traducción arquitectónica de los “événements”. Arquitectónicamente, el 68 constituyó un verdadero desastre. Durante veinte años, vivimos de mamarrachadas, tendencias y, por si fuera poco, post-modernidades... Y surge el eclipse crítico de Molezún y Corrales. Vamos a poner codo con codo la muchachada de Jencks, los neo-stalinismos, o las obsesiones de Rossi por osarios y manicomios, junto a la obra de nuestros amigos y a ver lo que pasa. Pero nada, ni por esas. Aquí priva la moda y la caradura al cromonickel, y Molezún y Corrales no tienen nada que hacer dentro de esas coordenadas signadas por los encantos del Frenopático. Recuerdo que, cuando Nueva Forma dedicó un fascículo íntegro a la vivienda de Jesús Huarte, una jovencita china, o hawaiana no lo recuerdo bien, genuina 68, en estado de larva, me armó en la Escuela un escándalo plurilingüe de pronóstico por atreverme a publicar una cosa semejante. Afortunadamente no le entendí demasiado, mezclaba el cantonés, el inglés, y algunos atisbos de castellano, así

que... Y estaba hablando, es un decir, de una de las mejores, más inteligentemente concebidas viviendas surgidas en España, un increíble desarrollo de la lejana intuición de José Luis Sert en Estados Unidos. Pero eso no interesaba nada. Por lo visto, no encajaba en el Libro Rojo, versión infantil. Luego Rossi edificaría al Norte de Italia ese espanto con cubiertas semicilíndricas y a poner (en lo posible) los ojos en blanco, estremecidos de tipología y reactualización de Durand en clave de necrocomio de alto standing... Me pregunto, es un invariante siempre que surgen esos temas, qué será ahora de tales fenómenos... Bueno, creo que me preguntabas por el uso de los tiempos pretéritos de los verbos.

MTM. *Algo así.*

JDF. Creo que, con todas las divagaciones orientales (por cierto que Paolo Portoghesi dedicó, por esas fechas, un par de fascículos orientales de Controspazio a la moderna arquitectura maoísta que eran como para chuparse los dedos. Y la gente los adquiriría con toda seriedad, los analizaba, discutía... Hay que recordar las cosas), ya te he respondido de alguna manera. Es inútil discutir con un demente o con personas, como suele contar Javier Carvajal, que dicen disfrutar con los suaves aromas del ácido sulfhídrico. Hemos vivido veinte años negros, entre ilustradores baratos y sepultureros, en los que la poética de Corrales y Molezún carecía de homologación reconocida. Y piensa que eran los años en que la andadura prosigue, Bankunión, Banco Pastor, etc. Pues nada, tres hurras por el cenotafio, el casticismo, o los tutti-frutti a la Jencks.

MTM. *Quizás les haya faltado una racionalización crítica de su propia actitud. Hoy en día, es difícil caminar sin esas apoyaturas. Porque, de hecho, su inscripción en el panorama internacional no resultaba difícil.*

JDF. En parte, tienes razón, sólo en parte. Cuando hablábamos el otro día de ello, nombrabas al Team Ten, por ejemplo. Eso sí que es curioso. José Antonio Coderch, por ejemplo, estuvo de alguna manera enmarcado en él. Pero no fue ése el caso de José Antonio y Ramón. Y lo mismo ocurría con su gran rival-amigo, Sáenz de Oiza. Probablemente, los dos proyectos más avanzados de la época, en esa tan silenciada línea Team Ten, sean el mencionado de Bruselas y la Capilla de Santiago, de Sáenz de Oiza, Romany y Oteiza. Y Caño Roto, quizás,

en otra clave más realista. O el Gimnasio Maravillas de Sota. Pero tampoco el Team Ten aguantaría los embates post-68. Gio Ponti defendería la casa Garriga Nogués de Coderch (que tampoco era cosa de estremecerse), pero José Antonio y Ramón no tuvieron, o no quisieron tener, un mentor de ese porte a escala internacional, Domus, etc.

MTM. *Y tampoco se movían en un ambiente tan autocomplaciente y expansivo, culturalmente hablando, como el de Cataluña.*

JDF. Efectivamente... Y si a eso unimos esa aparente falta de ambición, de gloria, ese "pasar" que dicen ahora los jóvenes, pues miel sobre hojuelas para todos. Sólo han hecho, silenciosamente, sin aspavientos, sin crearse enemigos (y mira que eso es difícil), una espléndida arquitectura, quizás la mejor de todas después de la guerra. Todo lo han hecho bien. Olasagasti me hablaba de ellos como la reencarnación de ese difícil talento, esa maestría aparentemente sin problemas, que pudo contemplar en la trágica figura de José Manuel Aizpurúa.

MTM. *Y también convendría recordar la situación generacional.*

JDF. Ésa es otra. Más o menos se gradúan el mismo año de la vuelta de Oteiza, un año antes lo había hecho Sáenz de Oiza, me parece, más tarde Carvajal, Paredes, Vázquez de Castro, Íñiguez de Onzoño, el relámpago de Caño Roto... Y los artistas Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, Oteiza... Menudo panorama. Por cierto, quiero recordar que Alejandro de la Sota, otra eminencia correspondiente a un despliegue algo anterior, escribió algo muy elogioso de Eduardo Chillida, como reflejando instancias compartidas. Personalmente lo veo de otra manera, Alejandro como más cerca del silencio de Oteiza, mientras que Molezún y Corrales más próximos al temblor sísmico de Eduardo Chillida, un cierto Eduardo Chillida. Un día hablábamos de ello con Oteiza, que nos dijo que los encontraba (a José Antonio y Ramón) como demasiado perfectos, "inscritos en una esfera", agregó...

MTM. *Supongo que también habría divergencias entre ellos.*

JDF. Ése es un tema muy complicado y que, de hecho, desconozco, pese a haber colaborado con ellos en algunas ocasiones. También es un campo propicio a leyenda. O al delirio. Lo más curioso es que, de hecho, constituyen la pareja profesional más estable de entre todos los

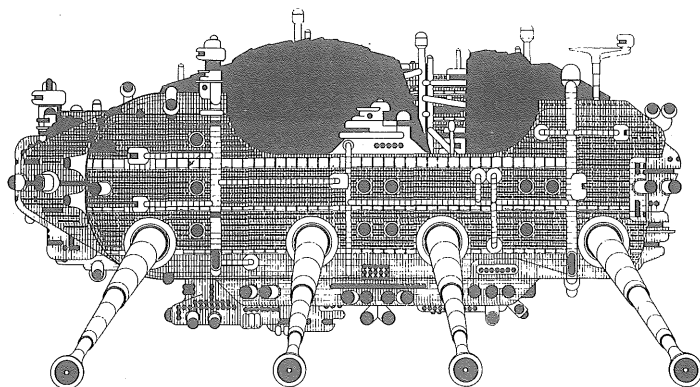
grandes nombres españoles. Son tantos años... Un dato que induce a la reflexión. Hay idilios profesionales que devienen, verdaderamente, flor de un día. Aquí tenemos la otra cara de la moneda. Una dilatadísima trayectoria, mantenida contra viento y marea, que dicen... Algo así como Wyatt Earp y Doc Holliday.

MTM. *Incluso ahora, en esta feliz ocasión de las medallas.*

JDF. Desde luego. Aunque la “petite histoire” del evento parece algo más complicada de lo que pudiera suponerse. Descreo bastante de los galardones, pero en este caso hay que rendirse a la evidencia. Es una lástima que no ocurra aquí como en Inglaterra, con la concesión del título de Sir. Sir Leslie Martin, Sir Denys Lasdun, o la situación, casi post-mortem, de Sir James Stirling. Por cierto, que según se dice a Stirling le adjudicaban ya el título de Sir James antes de la auténtica concesión. Por eso aquí, con los mejores de todos, cabría hablar de Sir Ramón y Sir José Antonio... De ahí el epígrafe. En fin, dejémoslo por hoy.



• José Antonio Corrales. Polígono de Elviña, La Coruña, 1965-67.



• Ron Herron. *Cities Moving*, 1964.

FONDO, FIGURA, KAFKA

MTM. *Habíamos quedado en precisar los diferentes acentos de ambos protagonistas.*

JDF. Ya te dije que no conozco bien esa situación. José Antonio suele definirse como “más riguroso”. Y Ramón, quizás como provisto de un toque más ligero, “gaie” en el sentido que Zevi adjudica a Hoffmann. José Antonio, por no salir de Viena, estaría más en Loos (aunque el toque gaie lo darían en su vivienda los muebles de BD, Hoffmann incluido). O en Le Corbusier. Pero todo esto resulta muy aventurado. Siguiendo a MacLuhan y Bruce Powers en su *Aldea Global*, parece que encarnan, respectivamente, los dos lóbulos del cerebro, el hemisferio izquierdo, visual, verbal, lineal, controlado, dominante, cuantitativo, etc. en José Antonio, mientras que el derecho, espacial, acústico, holístico, simultáneo, emocional, intuitivo, quizás represente más cumplidamente a Ramón. Un solo arquitecto y dos personas distintas. En fin, todo esto resulta muy aventurado.

MTM. *La historia de la creación está llena de parejas emblemáticas, Leopold Bloom y Dédalus, Don Quijote y Sancho, Sherlock Holmes y el Dr. Watson...*

JDF. Con lecturas frecuentemente contradictorias. No hace tanto tiempo veía una película inglesa que sostenía que el verdaderamente inteli-

gente era Watson, intentando llevar, entre bastidores, un poco de racionalidad a la figura de Holmes. También es curiosa la lectura que hace Kafka del Quijote y menciona Walter Benjamin.

MTM. *No la recuerdo ahora.*

JDF. Déjame que la recuerde literalmente. No tiene desperdicio. Dice Benjamin que:

Es enormemente significativo que Kafka no haya creado la figura del hombre más religioso, del hombre bueno, pero que sí la haya reconocido y en quién. Y en nadie más que en Sancho Panza, que se ha redimido de la promiscuidad con el demonio al lograr darle otro objeto distinto de sí mismo. Así es cómo llevaba una vida tranquila en la que no necesitaba olvidar nada.

“A lo largo de los años”, dice su interpretación tan breve como espléndida, “logró Sancho Panza, proporcionándole en las horas de la tarde y de la noche una gran cantidad de novelas de caballería y de ladrones a su diablo, al que más tarde llamó Don Quijote, que éste se distrajesse de él y que montase las fechorías más locas e inconsistentes, que sin embargo a falta de un objeto predeterminado, que hubiera debido ser Sancho Panza, no dañaban a nadie. Sancho Panza, un hombre libre, seguía de buen ánimo, quizás por un sentimiento de responsabilidad, a Don Quijote en sus andanzas y en ello tenía entretenimiento muy útil hasta su fin”.

MTM. *Parece que Kafka sitúa ahí el protagonismo real en Sancho Panza.*

JDF. Por lo menos da una lectura antitética de la habitual. Pero si esto ocurre con lo tan consabido, imagínate lo que sería intentar descifrar el enigma de José Antonio y Ramón. Como antes te insinuaba, estamos en algo próximo, dicho sin irreverencia ninguna, al misterio de la Santísima Dualidad, con sus coros de ángeles, dominaciones, tronos y potestades, Rafael Olalquiaga, eterno colaborador de Ramón, Gerardo Salvador Molezún, Mateo Corrales, su hermano Marcos en sucesión apostólica, Juan Navarro Baldeweg, el momento breve pero significativo de Estanislao Pérez Pita, que realizó una cierta labor de reconversión espiritual de José Antonio hacia un cierto radicalismo... Hay también otros nombres. A su vez, José Antonio es sobrino de Don Luis Gutiérrez Soto, cosa que muchos ignoran. Quizás el carácter “riguroso”, profesional, arranque de ahí. A cuenta de esa formidable situación

se generó, en un arco de apenas cien metros, una curiosa concentración de talentos arquitectónicos.

MTM. *¿Qué quieres decir?*

JDF. Me refiero a la calle Bretón de los Herreros. Casi cada portal estaba jalonado por el talento arquitectónico. Carlos de Miguel, Alejandro de la Sota, Javier Carvajal, el gran maquetista Miguel Prim, García de Paredes, y los respectivos de José Antonio y Ramón. Sólo se podía plantear una cosa parecida en el Paseo de Extremadura, con los recintos de Sáenz de Oiza, Mangada, Carlos Ferrán también estaba por allí, Emiliano Fernández, José Romany...

MTM. *Vuelvo a pensar en lo mismo, en ambos núcleos como versiones del Team Ten.*

JDF. Pues sí... Aunque con acentos diversos. Los clientes también oscilaban de uno a otro. Juan Huarte se convirtió en gran defensor de Sáenz de Oiza, mientras que su hermano Jesús eligió a Sir Ramón y a Sir José Antonio. A veces también surgían tensiones. Recuerdo que, en una ocasión, Carlos Flores en su revista Hogar y Arquitectura publicó simultáneamente un hermoso conjunto residencial de José Antonio al lado de un amplio reportaje sobre el Archigram, en su momento más eufórico. La mezcla resultaba bastante explosiva, aparentemente. Y Carlos de Miguel, director de Arquitectura y miembro del clan Bretón de los Herreros, montó en cólera. Nos reunió a unos cuantos para preparar una especie de contraataque. ¿Cómo se podía yuxtaponer el fantástico proyecto de Corrales con esos delirios del Archigram?, etc. Le aconsejé un poco de cautela y que reflexionara un poco. Y que reflexionáramos todos. Tuvimos una segunda reunión e intenté hablarle, no sé si con mucho éxito, de Reyner Banham, el Brutalismo, el Team-Ten, la Utopía... Casualmente, había podido conocer en París a Peter Cook que no me pareció ningún insensato, sabía lo que estaba haciendo, y lo hacía con mucha deliberación.

MTM. *¿Y qué ocurrió?*

JDF. Creo que Carlos de Miguel acabó un poco decepcionado de mi actitud. No entendía bien que, en el fondo, estábamos ante el problema, de nuevo hay que volver a MacLuhan, de figura-fondo.

José Antonio es un hombre de técnica, no de tics, encarnación de la fórmula de Courbet, “saber es poder” encarnando una determinada fase del brutalismo inglés, por decir algo, de posguerra. Un poco más y hubiera podido diseñar las famosas escuelas de Pimlico. O las de Jacobsen, en Gentofte. El Archigram definió, por el contrario, un cierto paroxismo utópico, pero correspondiente al mismo fondo cultural. Éramos todos tan jóvenes... Esa confusión figura-fondo es típica de nuestra situación, entonces y ahora. Hombres valiosos, como De Miguel, se centraban en la “figura” y en este caso en el duro realismo de las imágenes de José Antonio Corrales, sin percibir lo que había de meditación, acaso irónica, en la parafernalia de los Cook, Warren Chalk, David Greene. Lo curioso es que el escándalo fue bastante generalizado, otro brillante alumno de la Escuela me dijo que de las cosas del Archigram ni siquiera se podían hacer maquetas, cosa que, como sabemos, es totalmente incierto. La verdad es que aquello cayó como una bomba. Recordaba algo de todo aquello al leer algunas cosas que, todavía ahora, se dicen sobre el deconstructivismo.

MTM. *No sé por qué pienso en la visión de Kafka que has mencionado, montando “las fechorías más locas e inconsistentes”.*

JDF. No sé bien cómo reaccionaría Carlos de Miguel ante esa asociación. La verdad es que ese número de Flores, hoy tan olvidado, resultó extraordinariamente provocador, sintomático. Pero la gente, más que meditar, se preparaba, como dijo no sé quién, para embestir... Luego ya, después del Pompidou especialmente, comenzaron a recapacitar.

MTM. *Has hablado sobre todo de José Antonio. ¿Y Sir Ramón?*

JDF. Otro día, si te parece.